ALESSIO CERVELLI

BACH:
UN GRIDO DI DOLORE,
UN SOSPIRO D'AMORE,
UN PALPITO DI FEDE

La Grande Fantasia e Fuga in Sol minore

[“*Bach: tra amore e fede*”.

Seconda edizione, riveduta, corretta

***& ab origine restituta*]**

STREETLIB 2016

Prima Edizione:
BONANNO EDITORE, 2013

[Titolo: *"Bach: tra amore e fede. Apologia ed esegesi della Grande Fantasia e Fuga"*]

Seconda Edizione:
STREETLIB, 2016

PREFAZIONE

Molte volte non ci rendiamo conto di quanto la musica sia presente nella nostra vita: ne siamo completamente immersi, in modo più o meno consapevole. Ci accompagna nei momenti più significativi, ci spinge a riflettere, a svuotare la mente, ci aiuta a ricordare, a divertirci, è usata come mezzo di propaganda, ci spinge a comprare, consumare, proprio a causa del grande potere che esercita sulle nostre emozioni e sui nostri stati d'animo.

Ma nessuna musica è potente come quella sacra. Essa, in qualsiasi contesto religioso, è ciò che ci porta ad avere un contatto profondo con noi stessi e con il divino. Di certo nel mondo cristiano pochi sono riusciti ad eguagliare la profondità dei lavori di Bach.

In questo saggio, Alessio ci descrive "un Bach" e "una Fantasia e Fuga" non solo dal punto di vista meramente scientifico/musicale: ci parla del Bach uomo, marito, ci parla di come nei suoi lavori abbia perfettamente in testa l'obiettivo sacro – liturgico per il quale quella data opera è stata realizzata e sviscera in ogni sua parte quel lavoro. In ogni pausa, in ogni respiro troviamo l'uomo che prega, che si dispera, che dubita e che poi si mette nelle mani di Dio con estrema fiducia.

Nella musica che ascoltiamo abitualmente nella liturgia, quanto c'è di questa consapevolezza? Quanto, ciò che sentiamo cantare e suonare in chiesa oggi, è minimamente vicino all'intimità e allo spessore delle opere di Bach o alla spensieratezza di Zipoli? Perché di certo la musica sacra non è solo "roba seria". Quanto invece la musica antica è diventata lontana dal popolo di Dio, bella certo, ma percepita come fredda e distante, come qualcosa da ascoltare solo ai concerti e non nella vita di fede vera?

Da musicista di certo non apprezzo molto le "schitarrate selvagge" che vengono proposte alla Messa; allo stesso tempo non posso accettare che la musica nata per la fede sia soffocata da

musicisti e musicologi in nome di una filologia che sicuramente ha un'ottima e importantissima funzione storica, ma che rende questi capolavori sempre meno vivi e sempre più inaccessibili.

Posso proporvi un esempio di cui ho diretta esperienza, dato che si tratta di una parrocchia di campagna (S. Bartolomeo ad Ulignano) dove con Alessio ho prestato molte volte servizio alla Messa. Scorrendo queste pagine, ci si imbatte in nomi come Schweitzer, Richter, Germani: "signori musicisti" di una volta, grandi studiosi ma soprattutto artisti che hanno saputo e voluto stare a contatto con la gente, sviluppando una profonda empatia con le persone. Ma se chiediamo ai "signori filologi", la maggioranza ci dirà che sono superati, inadatti agli studi odierni: a loro dire, c'è Schweitzer che costringe ad uno sforzo di immaginazione per seguire il tempo esecutivo; c'è Richter che non aggiunge nulla alla partitura barocca, che quindi risulterebbe sterile esercizio di lettura, sia pure una lettura sanguigna ed energica; c'è Germani che, poverino, appassionato com'è di organi moderni a trasmissione elettrica, propone "un Bach" superatissimo, a volte disomogeneo come metronomo, con un tocco antiquato su strumenti inadatti.

Se leggiamo quello che scrive Alessio, invece, che pure ha familiarità con gli studi di filologia sia letteraria che musicale, non ci sfugge la sua preferenza per questa "vecchia" scuola, al punto di accettare di sentirsi dire da buoni interpreti filologici di non andare troppo a tempo quando suona la "sua" amata fuga BWV 542, così come di aver scelto per le sue incisioni strumenti inadeguati o imperfetti, quando avrebbe potuto cercare di meglio. Le ragioni delle sue scelte, Alessio ce le spiega nelle pagine che seguono, dunque non anticiperò nulla. Quello che mi preme dire, invece, è come questa scelta abbia funzionato e funzioni con la gente delle parrocchie, con gli adulti e soprattutto coi ragazzi. Se vi capita di trovare on line la sua interpretazione della BWV 542 o di qualsiasi altro pezzo di Bach realizzato col piccolo organo di questa piccola chiesa di Ulignano, può darsi che vi lasci sconcertati per un poco,

se siete abituati agli interpreti attuali; d'altronde i giovani che studiano musica antica nelle accademie, hanno ormai un ascolto assuefatto ai soli, onnipotenti criteri filologici e al solo repertorio di studio: forse sono troppo impegnati a scervellarsi su come realizzare una fioritura, per poter andare in qualche locale o teatro dove si ascolta musica jazz, musica improvvisata, contemporanea, dove la contaminazione fra ciò che è suono, movimento ed immagine è pura magia. Addirittura sono così presi da studiare pagine e pagine di musica classica per il prossimo esame che si scordano di andarla a sentire suonata dal vero: quanti colleghi studiano solo sullo spartito senza considerare minimamente i dischi, i concerti…! Se si guardassero appena un poco attorno, si accorgerebbero che il mondo della musica viva, oggi, forse potrebbe essere un altro, un mondo che non perde certo tempo ad aspettarli; un mondo che pure è capace di ascoltare volentieri la musica antica, ma solo se essa si mostra viva, attuale, non una "cosa" sezionata fino a spaccare il capello in quattro per ottenere un arido risultato storicistico/archeologico che ha qualcosa da dire solo ad una sparuta élite di specialisti.

Dunque, i "signori filologi" diranno che l'organo è piccolo, i bassi parlano poco, ci sono difetti di intonazione, lo sforzo è apprezzabile, ma forse per prestigio personale non ne sarebbe valsa la pena perché al massimo si tratta di un lavoretto che tuttalpiù ha valore divulgativo. Invece posso dirvi che in musica ne vale sempre la pena, e parecchio! Quelle esecuzioni sono musica viva, non corretta da alcun tecnico del suono, coi rumori meccanici tipici dello strumento, e con tutta la schiettezza propria di un episodio musicale vissuto. Ho visto tanti adulti e non pochi ragazzi avvicinarsi così a "questo" Bach e, con Bach, a Dio. Com'è capitato? Semplice! Chi ascoltava trovava un evento vivo, una musica viva, se vogliamo pure rivisitata per scelte pastorali e catechetiche, adattata alle necessità della comunità. E questo ha funzionato perfettamente.

Non credo sia un peccato capitale suonare Bach su un harmonium o su un piccolo organo di campagna, come non credo sia terribile semplificare le parti per proporle ai giovani musicisti delle parrocchie.

Ma qual è il vero problema?

Eccolo: è proprio la mancanza di figure professionalmente valide che guidino i nostri ragazzi e il popolo di Dio a un equilibrio fra ciò che ora è vissuto nelle parrocchie e ciò che dovrebbe essere suonato veramente. Il problema è che i sacerdoti, molte volte, non sono preparati nemmeno alla liturgia e i musicisti, se ci sono, non conoscono in maniera adeguata il contesto liturgico nel quale il pezzo viene suonato. Non ha senso eseguire musica festosa durante la Quaresima, perché non è il momento giusto: possiamo discuterne quanto vogliamo, ma la cosa non cambia e non cambierà mai nonostante tutto. Se in chiesa ridiamo e giochiamo sempre, come possiamo capire il Sacrificio che si compie ogni domenica durante la Messa?

Ecco, leggendo le pagine di Alessio, ho pensato che Bach era sì, un uomo, un musicista ma anche un abile artigiano, ed ora nel nostro mondo mancano proprio gli artigiani della fede, che si sporcano le mani, studiano, riflettono e suonano.

Il mio augurio è che questo lavoro possa non solo essere un ottimo strumento di studio ma anche un mezzo di riflessione e cambiamento, per cui i nostri giovani "chitarristi" (e non solo) potranno apprezzare e pure suonare musica barocca, mentre i giovani organisti, magari, suoneranno anche canti più popolari ma con professionalità e coscienza, perché l'obiettivo più profondo della musica sacra è questo, a mio avviso: farci avvicinare a noi stessi, farci avvicinare e affidare a Dio, e non darci un modo più o meno divertente di passare il tempo, come neppure celebrare la nostra conoscenza e la nostra bravura.

Clizia Miglianti, cantante jazz
9 Novembre 2016 – Dedicazione della Basilica Lateranense

Nota dell'Autore alla Seconda Edizione

Riprendere in mano questo lavoro, che costituisce il mio primo, timido esordio in musicologia sacra, comporta una grande emozione. La prima edizione, che mi venne offerto di fare e che da giovane musicologo principiante non mi sognai affatto di rifiutare, conteneva tutte le imprecisioni proprie dell'inesperienza.

Si deve sapere che queste pagine sono essenzialmente costituite dagli appunti che tentai di porre insieme a mo' di dispense per i giovani e giovanissimi della scuola parrocchiale d'organo liturgico della parrocchia di Staggia Senese. Un'esperienza molto bella, anche perché si è trattato del mio primo incarico di insegnamento, che intercorse dall'ottobre del 2007 al settembre del 2012. Quando ho donato copia del lavoro pubblicato ai miei studenti, che avevano lavorato sui due fascicoli di dispense realizzati appositamente per loro nel 2011 e nel 2012, dopo che essi ne ebbero fatta una lettura, mi dissero: "Il materiale originario si vede che è il tuo, ma la forma è diventata pesante! Quasi non sembri tu". Quella diversità era il risultato sia di pennellate (non mie) aggiunte qua e là in fase di correzione della bozza, sia della richiesta esplicita di rendere il tono più alto/scientifico e meno divulgativo (con la rimozione di tutte le immagini esplicative che avevo raccolto nel corso degli anni). Inutile nascondere che, all'atto di dare il *visto – si stampi*, quei "ritocchi di stile" mi convincevano poco: tuttavia, trattandosi della prima pubblicazione della mia vita, per di più offertami senza spese da parte mia, accettai quelle condizioni, sebbene non le condividessi.

Rileggendo il libro a quattro anni di distanza dalla pubblicazione, mi sono realmente accorto che tali caratterizzazioni non spontanee infastidivano me per primo, e non poco, a

cominciare dal cambiamento del titolo originario: "troppo emotivo e sentimentale", mi era stato detto.

Insomma, la veste letteraria della prima edizione, a parte qualche refuso qua e là, poteva forse andare (sono grato all'editore Mauro Bonanno per l'occasione offertami) ... ma non mi convinceva. Nel momento in cui dall'editore ho ricevuto cortese comunicato, del tutto inaspettato, di avvenuta chiusura della collana in seno alla quale il mio volume era stato pubblicato, ho ritenuto opportuno riprendere in mano il lavoro originario, correggendolo metodologicamente, ripristinando tutte le immagini che avevo inserito nelle dispense originali per rendere più concreta ed incarnata la vita di Bach e recuperando quello stile narrativo che rende questo piccolo lavoro semplicemente "mio", nello spirito e nell'intenzione primaria con cui era stato concepito e che ora torna finalmente ad essere: uno strumento divulgativo pensato per giovani musicisti liturgici in formazione, proprio come i ragazzi che mi erano stati affidati:

Angela Vigna
Asia Lapini
Tommaso Lapini
Erika Bettarini
Willmary Peguero
Emanuele Rosi
Giulia Pieragnoli
Marta Mandorlini.

Qui, li ricordo e li saluto volentieri, augurandomi che tanti altri come loro possano incontrare il meraviglioso mondo dell'organo di Bach.

Alessio Cervelli

Alla cara memoria
di mio nonno Bruno

I NOSTRI PERCHE' PRELIMINARI

➢ *Perché occuparsi di Johann Sebastian Bach, oggi?*

Semplicemente perché è stato il compositore che ha riassunto in sé tutta l'esperienza armonica e creativa musicale che lo precedeva ed è l'origine irrinunciabile di tutta la musica occidentale, sacra e profana, che è stata scritta dopo di lui dai vari Beethoven, Chopin, Mozart, nel Jazz, nel Blues e in tantissima musica contemporanea.

➢ *Perché un'apologetica musicale oggi?*

La parola greca *apologhìa* significa "difesa". Nella grecità classica, con essa si intendeva normalmente il discorso di difesa pronunciato da un accusato nella sede di un processo. Fin dai suoi primi passi dalla sua comparsa, la fede cristiana ha dovuto e voluto difendersi dalle persecuzioni e dalle accuse che le erano rivolte. Nel mondo in cui viviamo oggi, tutto quello che riguarda ciò che è nato dalla Croce di Gesù Cristo è aggredito, attaccato da ogni parte, trascinato di fronte ai tribunali del mondo mediatico, politico, culturale. Anche la musica, specialmente se sacra, non è affatto indifferente a questa consuetudine moderna definita da Roberto De Mattei "cristofobia". Cercare e poi dire la verità, nella semplicità della mente e nella serenità del cuore, è una delle forme più alte di carità verso il prossimo: «Chi fa la verità viene verso la luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio»[1].

---

[1] Gv III, 21.

- *Perché si dovrebbe proporre la musica di Bach nelle parrocchie?*

I grandi studiosi e gli eruditi, che vivono e lavorano nelle accademie, sono spesso "nuvole altissime": belle, capaci di suscitare la più profonda ammirazione. Altrettanto spesso però, com'è noto, le nuvole alte non danno la pioggia necessaria per offrire refrigerio alla terra assetata dei giovani, degli adulti, degli uomini semplici e di buona volontà. La Chiesa è sempre stata la prima e più efficace madre della conservazione ed elaborazione della cultura e la più grande promotrice della divulgazione universale del sapere, per esempio dando vita alle università, ma anche alle scuole parrocchiali, oratoriali, presbiterali.

I giovani che intendono occuparsi del servizio della musica sacra nelle proprie comunità parrocchiali potranno forse ignorare Bach senza conseguenze tremende per sé e per gli altri che intendono servire con la musica?

- *Infine, perché dovremmo dedicare sforzi ed energie ad un unico brano, anziché ad una più ampia porzione di composizioni?*

«Dovevano chiamarlo *Ozean*[2], non Bach!», esclamò una volta Beethoven, giocando sul significato del cognome di Bach, che significa "ruscello, torrente".

Stare con Bach, scrutare il suo vissuto, conoscere appieno il suo lavoro in effetti non è facile come percorrere a nuoto una piscina olimpica in lungo, in largo e in profondità, o come esplorare un limpido laghetto di campagna. Decenni di studi non sono ancora stati sufficienti per poter affermare di conoscere questo vasto oceano.

Si deve quindi fare una scelta.

[2] In tedesco: Oceano.

Se prendiamo in mano un fiore, ci logoreremo fino allo sfinimento per studiarne il moto degli atomi, le leggi biochimiche che lo costituiscono, il rapporto massa-peso in relazione all'intero ecosistema in cui lo abbiamo raccolto, oppure riusciamo almeno un po' a lasciarci commuovere per la bellezza di quella fragile creatura che teniamo fra le dita?

Se ci troviamo sulle rive dell'oceano, scaveremo un solco camminando avanti e indietro lungo la spiaggia per escogitare un efficace piano di rilievi della più formidabile equipe di biologi, chimici, fisici, botanici per svelarne ogni minimo segreto, oppure riusciremo a fermare per un attimo i pensieri e immergere corpo, mente e cuore nello spettacolo delle onde, nei giochi di luce tra cielo e mare, nell'armonia infinita che regna tra le creature che vivono in quell'immensità?

Insomma, guarderemo solamente, oppure entreremo in acqua?

Di fronte alla grandezza del mistero di uno dei compositori più grandi, dell'organista più alto, e soprattutto di un uomo straordinario, di un marito devoto, di un buon padre e di un fervido credente, personalmente non ho dubbi.

Mi trovo davanti ad una piccolissima porzione dell'immensità di quell'oceano?

So che ciò che vedo, sento, sperimento è soltanto un filo d'erba nella vastità di una prateria?

Certo che lo so.

Mi va bene così e scelgo di immergermi in quell'unico tratto di oceano che sta davanti ai miei occhi e che i miei sensi riescono ad abbracciare: la grande Fantasia e Fuga in Sol minore per organo BWV 542.

Chissà che da un solo brano e da ciò che vi gravita attorno non si riesca a capire molto di più che da una voluminosa epitome biografica.

Prima Parte

I segni di una Natura Sacra nel nome dell'Organo[3]

[3] A. Cervelli, *Perché il re degli strumenti musicali si chiama così? Origine, sviluppi, motivazioni ed implicazioni del nome dell'organo dall'antica Grecia fino a J. S. Bach*, Tesi di Laurea in Filologia Classica, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2010 – 2011, Relatore Chiar.mo Prof. Simone Beta, con la gentile collaborazione del Prof. Tommaso Braccini.

In un mondo che ambisce così tanto a quella che, con termine assai improprio, chiama "laicità", ci potremmo chiedere: perché occuparsi dell'organo, del nome che lo designa come strumento, della correttezza della sua esegesi strumentale ed esecutiva?

Per poterci dare una risposta, vorrei iniziare, non con un ragionamento razionale rigoroso, bensì con un semplice e genuino aneddoto.

Città di Siena, ottobre 2016.

Missione ai giovani organizzata per il 25° di fondazione della Cappella Universitaria.

Mi inviano ad incontrare i ragazzi di una quinta superiore di un istituto tecnico di elettronica e meccanica. Coi ragazzi – si sa – hai due o tre minuti al massimo per catturare l'attenzione; dopodiché potresti dir loro quanto di più bello ci sia al mondo: non ascolteranno mai, perché ti hanno già catalogato come noioso rompiscatole di cui non frega niente a nessuno. Come poter dunque catturare l'attenzione di un gruppo di diciottenni tutti impastati nel loro sacrosanto senso pratico della vita, senza tanti grilli filosofici per la testa e con quelle mani benedette, ancora così giovani eppure già segnate e rese ruvide da ingranaggi, attrezzi e grasso da motore? La cosa migliore è fare come i missionari gesuiti del '600/'700: non si deve voler radere al suolo niente della cultura e dell'esperienza di chi si ha davanti, ma occorre anzi avvicinarcisi, ascoltarla, capirla, apprezzarla nei suoi molti lati buoni, per poi accettare la sfida di entrarci dentro per tentare di portarvi una scintilla nuova che non inneschi un incendio, non distrugga, non incenerisca, … ma semplicemente illumini nell'esperienza di un incontro che nulla vuol togliere, perché tutto vuole donare.

"Ragazzi", domando, guardandoli negli occhi uno per uno e cercando di offrire un buon sorriso a quei giovani che ho davanti, "prima dell'avvento dell'automobile e del treno, qual è la macchina più grande, ingegnosa, complicata e appassionata che l'uomo ha creato con le sue mani?".

Dopo qualche timido tentativo, piomba un silenzio perplesso dall'altra parte: non se ne ha proprio idea.

"Ragazzi, è l'organo!"

Sguardo attonito: "Quello che si suona in chiesa?", chiede un giovane.

"Esatto! L'organo è la macchina che per secoli è stata la più grande, complicata ed ingegnosa che l'uomo abbia mai costruito. Basta pensare che già nel '700 esistevano organi alti decine di metri, e che necessitavano di tantissimo materiale per la loro costruzione e a volte di una squadra intera di uomini robusti per fornirgli l'aria. E tutto questo sforzo per realizzare una macchina che ha come scopo... produrre bellezza!".

"Bellezza?", chiede sorpreso un altro ragazzo.

"Certo! Quanto sforzo per costruire un macchinario così complesso che non serve a dar da mangiare, non a produrre energia, non a costruire qualcosa di pratico: serve a trasformare in bellezza musicale quello che l'uomo si porta dentro al cuore!".

Occhi spalancati dall'altra parte.

"Ragazzi, voi che studiate meccanica, elettronica... mettete passione in quello che fate, lasciatevi infiammare di passione per quello che create con le vostre mani. Perché le cose veramente importanti nella storia dell'umanità le hanno create coloro che hanno saputo sognare e guardare oltre l'immediata materialità delle cose, con passione e amore".

Eccoci: finalmente si cominciano ad intravvedere sguardi scintillanti e sognanti dall'altra parte.

Quindi continuo: "Vedete, questa macchina è servita ad un uomo, grande e appassionato, per trasformare il suo dolore in bellezza, per elaborare dentro di sé la sofferenza, e mutarla in dono per gli altri e in preghiera da levare al Cielo".

"Cioè...?", chiede un biondone di quasi due metri, ben piazzato, che forse qualche professore scambierebbe pure per un bullo o un poco di buono, e che invece mi sfodera uno sguardo sognante indimenticabile.

"Bene, vi racconto una storia... Vi va?".

"Sì!!!" esclamano tutti insieme, quasi fosse il coretto vivace di una classe allegra di bambini.

La storia che ho raccontato a quegli adolescenti è la stessa (certo in quella sede più semplice, piana e colloquiale) che incontreremo nelle pagine di questo volumetto: non anticipo niente, allora.

Piuttosto, quanto all'interrogativo che ci eravamo posti all'inizio, la risposta in realtà è semplice e cristallina, perché si trova da molto tempo sotto gli occhi di tutti: nessuno strumento musicale negli ultimi 1200 anni è stato oggetto di altrettanta cura e pari inventiva. A partire dalla Sacra Liturgia, l'organo è stato voluto e visto da gran parte dell'umanità come "mezzo e momento" per trovare per sé e per i propri simili almeno un attimo di profonda serenità - trascendente o soltanto genuinamente frutto di un naturale "umano calore" - nella vita di ogni giorno. Ciò diventa possibile solo se l'organo viene proposto secondo la sua autenticità.



§ 1 – L'HYDRAULOS: UN ANTENATO INTERESSANTE

Il 245 a.C. è la data convenzionale fissata per l'invenzione di uno strumento a canne, funzionante mediante pompa idraulica, ad opera di Ctesibio d'Alessandria. Tale strumento viene chiamato

hydràulos[4] *(fig. 1)*, cioè "aulo ad acqua". Sarà questo interessante marchingegno ad offrire le basi per la nascita dell'organo liturgico.

Proprio da esso, o meglio, dal modo con cui nei secoli seguenti venne chiamato dobbiamo partire per un corretto percorso d'esegesi. Ctesibio (III sec. a.C.), nei suoi *Ypomnèmata,* lo chiama appunto *hydràulos.* Erone (I sec. a.C.), negli *Pneumatikà,* lo chiama *òrganon hydràulicon,* macchinario funzionante ad acqua. Una celebre iscrizione del 90 a.C. della città di Delfi impiega ancora *hydràulos.* Marco Tullio Cicerone (106 – 43 a.C.), nelle *Tuscolanae Disputationes*, recupera il primo termine greco, mutuandolo in *hydraulis.* Il *Poema dell'Etna*, scritto tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I sec. d.C. ed attribuito a Virgilio, utilizza il ciceroniano *hydraulis*. Vitruvio (primi decenni del I sec. d.C.), nel *De architectura,* utilizza sia l'espressione *ctesibica machina* che il più consueto *hydraulis.* Plinio il Vecchio (23/24 – 70), nella *Naturalis Historia*, Lucio Anneo Seneca (4 – 65 d.C.) nelle *Naturales Quaestiones*, e Petronio (14 – 66 d.C.), nel suo celebre *Satyricon* utilizzano diffusamente *hydraulis*. Tertulliano (160 – 245 d.C.), nel suo *De anima,* conia dal greco di Erone una mutazione latina, *organum hydraulicum.* Optaziano Porfirio (? – 333/337 d.C.), nel suo Carme XX, un carme figurato, cioè coi versi disposti a formare un disegno, utilizza *organum* , nel senso di "macchinario musicale".

Come possiamo vedere, i termini impiegati dal III sec. a.C. al III sec. d.C. per indicare lo strumento oscillano fra un'accezione musicale (*hydràulos – hydraulis*) e una tecnico-ingegneristica (*òrganon hydràulicon - ctesibica machina*).

A partire dal IV secolo d.C. si diffonde l'uso comune di chiamare lo strumento con un solo termine: *organum* , ossia "macchina", lasciando desumere dal contesto stesso la natura musicale, intendendo però tale vocabolo sempre come abbreviazione di *organum hydraulicum,* "macchinario -musicale- ad acqua"».

[4] Una sorta di flauto ellenico dal suono forse simile a un oboe. *(Nella foto della pagina precedente: museo svizzero dell'Organo, prototipo di Hydraulis).*

§ 2 – L'OBLIO DELLE INVASIONI BASRBARICHE E LA RISCOPERTA CAROLINGIA

Con le invasioni barbariche, si verifica un'enorme decadenza della cultura imperiale romana, con la perdita pressoché totale della pratica musicale latina.

Il colpo di grazia viene inflitto con la messa al bando dalla Divina Liturgia di tutti gli strumenti musicali – in quanto tutti nati per scopi pagani o profani - da parte dei padri apologeti, di Sant'Ambrogio e soprattutto di Sant'Agostino.

Insieme a molti altri strumenti, anche l'idraulico cade nel più assoluto oblio. Nella sua Enciclopedia delle sette Arti Liberali, scritta verso il 420 d.C., Marziano Capella è l'ultimo scrittore romano che menzioni l'organo idraulico (*hydraulae*). In definitiva, quindi, dopo il 420 d. C in occidente sull'organo pagano scende la coltre della dimenticanza.

Lo strumento di Ctesibio sopravvive invece abbondantemente nell'oriente bizantino, come ci viene testimoniato da interessanti documenti sull'utilizzo dell'organo idraulico addirittura alla presenza degli imperatori nella Magnaura, per lodare la regalità dei sovrani e la nobiltà dei dignitari di corte.

Tra i testi che ci testimoniano questa pratica, due sono ad opera di Costantino VII di Bisanzio, detto il Porfirogenito, mentre un terzo è stato redatto da un arabo, Harun Ibn Yahya.

Il Porfirogenito racconta:

> Una volta varcata la soglia, l'ambasciatore si prostra facendo atto di venerazione nei confronti dei sovrani, e in quell'istante gli organi (*òrgana*) cominciano a suonare […] Mentre il logoteta gli rivolge le domande di rito, i leoni cominciano a ruggire e gli uccelli collocati sul trono e sull'albero cantano armoniosamente; gli animali sul trono si sollevano dalle loro basi […] Dopo l'offerta del dono, l'ambasciatore viene esortato dal logoteta a prosternarsi, e

subito dopo esce, accompagnato dal suono degli organi, dal ruggito dei leoni, dal canto degli uccelli; e tutte le bestie si sollevano dalle loro basi[5].

Nel testo di Yahya, troviamo poi un accenno di descrizione sull'estetica e l'utilizzo dello strumento:

Le vivande vengono fatte passare tra gli invitati in grandi vassoi d'oro e d'argento. A questo punto viene condotto un marchingegno chiamato *al-Ourkana* [l'organo]. Si tratta di un oggetto straordinario, di legno, simile a un torchio per le olive, ricoperto di cuoio robusto. Vi sono inseriti per metà della loro lunghezza sessanta tubi di rame; la parte dei tubi che sporge dal cuoio è rivestita d'oro. Se ne vede però solo una piccola porzione, commisurata alle loro dimensioni, che sono ineguali. Su un lato di questa struttura quadrata c'è un foro dove viene inserito un mantice, come quello dei fabbri. Poi vengono portate tre croci, due delle quali sono poste alle estremità dell'organo, e una al centro. Sono fatti entrare due uomini che manovrano il mantice, e allora l'organista, rimanendo in piedi, preme sui tubi, e ciascuno di essi, a seconda del suo accordo e della pressione che riceve, celebra le lodi dell'imperatore[6].

Nel X sec. d.C., dunque, l'organo idraulico fa ancora parte dell'ambiente e del cerimoniale bizantino, così come un tempo era stato a servizio del lusso patrizio e dello sfarzo imperiale di Roma. Inoltre, presso la corte bizantina, lo strumento conserva il carattere e lo scopo originali con cui era stato concepito dal suo primo costruttore, Ctesibio: un macchinario - "marchingegno", come lo chiama Yahya – ingegnoso, realizzato da uno studioso ed inventore di giocattoli, automi e giochi d'acqua; e infatti in questo contesto di pompa atta a stupefare lo spettatore troviamo l'*hydràulos*, la *ctesibica machina* di Vitruvio, designata semplicemente col termine

[5] S. RONCHEY, T. BRACCINI, *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Einaudi, Torino 2010, pp. 311-312.
[6] Ibidem, pp. 310-311.

òrganon per indicare come esso sia considerato: una lussuosa "macchina".

Dopo il 420 d.C., dobbiamo attendere il 757 d.C. per vedere di nuovo l'organo idraulico in Europa. In quella data, infatti, l'imperatore bizantino Costantino V, nel tentativo di ottenere dei favori, invia qual deferente dono a Pipino il Breve un *hydràulos*.

I cronisti dell'epoca - più di venti - citarono l'arrivo dello strumento alla corte del re dei Franchi come l'evento più rimarchevole del 757.

Come era prevedibile, però, qualcosa di cui se ne ignora il funzionamento, quando si rompe, difficilmente si ripara, finisce in disparte ed infine va perduta. Fu questa la probabile sorte del dono dell'imperatore bizantino.

Alcuni decenni dopo, un giovane sacerdote, Giorgio da Venezia[7], venne chiamato per una commissione musicale presso la corte carolingia di Luigi il Bonario (noto anche come Ludovico II il Pio, 814-840): ricostruire una copia dell'*hydràulos* donata a Pipino, ormai andata perduta.

Viene chiamato questo presbitero proprio perché aveva compiuto la sua formazione religiosa presso Santa Sofia a Costantinopoli e aveva familiarità con la corte bizantina, dove si usava

---

7 Alcuni studiosi hanno messo in dubbio la reale esistenza di Giorgio da Venezia, figura cruciale per l'organo in occidente. In confutazione di questa tesi, è utile tener conto che, sempre all'età carolingia, e precisamente all'anno 826, risale la preziosa testimonianza del cronista Eginardo, nella quale possiamo leggere: "Venne un certo prete di Venezia, chiamato Giorgio, che affermava di saper costruire organi; l'imperatore lo mandò ad Aquisgrana col suo tesoriere Tancolfo e impartì l'ordine che gli fosse messo a disposizione tutto quanto era necessario per fare costruire lo strumento». È probabilmente la prima notizia di un organaro europeo, un prete veneziano. (Dalla relazione *Laudate Dominum in Chordis et Organo. L'organo tra Liturgia e Arte* svolta da Marco Ruggeri al convegno "Musica e Liturgia" – Cremona, Centro Pastorale Diocesano – 26 Gennaio 2002 – Testo consultato nel sito web www.organisti.it, sito ufficiale dell'AIOC, Associazione Italiana Organisti di Chiesa).

ancora l'idraulico, di cui Giorgio aveva potuto studiarne il funzionamento e la costruzione.

L'aspetto più interessante di queste fonti è che la maggior parte di esse precisa che l'organo idraulico era qualcosa di sconosciuto in occidente. Ermanno il Nero, ad esempio, scrive nel suo poema in onore di Luigi il Bonario (ovvero Ludovico II il Pio, 814-840):

> Anche l'organo (*organa*), che mai la Francia aveva conosciuto, di cui il fiero imperatore greco s'inorgogliva eccessivamente, per il quale Costantinopoli pensava di aver brillato più di te, il palazzo d'Aix lo possiede, ora. Forse per l'oriente è il segno che esso deve sottomettersi alla Francia, poiché esso ha perduto questo straordinario ornamento[8].

Realizzato tale progetto nell'826, Giorgio da Venezia alcuni anni dopo divenne abate di Saint-Savin nel Poitou. È qui che a lui e ai monaci suoi allievi viene in mente un'idea straordinaria.

Se in oriente vi è uno strumento che suona a gloria dell'imperatore bizantino, il quale è solo un uomo, perché non costruire uno strumento dedicato interamente a Dio, alla Liturgia e all'innalzamento delle anime?

Nell'827 nell'abbazia retta dall'abate Giorgio da Venezia compare il primo vero organo stabile per Chiesa, pensato, costruito e destinato unicamente al servizio liturgico. Padre Giorgio e i suoi monaci avevano dunque recuperato il principio di funzionamento dell'antico strumento pre-cristiano a canne, ad aria e ad acqua (l'*hydràulos*) e realizzato deliberatamente l'unico strumento nato per la gloria di Dio e il servizio al Culto del popolo cristiano.

---

[8] *Organa quin etiam quae numquam Francia crevit, unde pelasga tument regna superba nimis, et qui te solis, Caesar, superasse putabat Constantinopolis, nunc Aquis aula tenet fors enim indicium, quod Francio colla remittant, cum sibi praecipum tollitur inde decus*. (F. JAKOB, *L'organo: costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai giorni nostri,* Aldo Martello, Giunti, Firenze 1976, pag. 29).

In pochi decenni, il nuovo strumento liturgico conosce una diffusione rapida ed inarrestabile, e quando nelle abbazie franche del IX secolo si scrive di esso, lo si designa quasi sempre come "*organum pneumaticum*", indicando il funzionamento dello strumento col soffiare del vento mediante mantici.

Non è difficile intuire come i monaci abbiano voluto giocare col termine "pneumatico". Designare quale "pneumatico" il nuovo organo liturgico forniva da una parte un'informazione tecnica legata al funzionamento dello strumento, ma dall'altra lasciava spazio per allusioni teologiche tutte medievali.

Nel Medioevo il simbolo aveva un'importanza grandissima nel linguaggio liturgico: esso comunicava immediatamente la sostanza di ciò che si celebrava, rendendo visibile (e udibile) ciò che esiste nel piano soprannaturale e che si degna di chinarsi con amore sul creato e sull'uomo, ma che non è percepibile ai sensi del piano naturale; la deliberata allusione terminologica al vento che soffia, al polmone che, una volta gonfiato, insuffla nelle canne, comunicava velatamente qualcosa a chi aveva orecchie per intendere: era il vento che produceva il suono; non corde, non bronzi (tutti strumenti citati dall'Antica Alleanza o tipici della classicità pagana), ma il vento, *to pnéuma*, uno degli elementi con cui nelle Sacre Scritture si manifesta la Terza Persona della Santissima Trinità, lo Spirito Santo. Era un po' come voler giocare sul doppio senso del nome: organo "spirante, che respira" – organo "divinamente ispirato".

§ 3 – Stat Crux dum volvitur "Organum"[9]

"Aggiungi la meccanica a governo dell'elemento, ed hai fatto lo strumento", potrebbe dirci scherzosamente Sant'Agostino.

[9] *La Croce sta salda, mentre l'organo muta*. Variazione del motto di San Brunone della Certosa, *Stat Crux dum volvitur orbis* (la Croce sta salda, mentre il mondo gira, muta).

Lo strumento sì, ma non il nome con cui esso è chiamato ancora oggi.

È indispensabile a questo punto valutare la storia tortuosa e complessa del termine *organum*[10] in relazione alla musica. In latino classico tale termine indicava una piccola macchina, a differenza del termine *machina*, che indicava le macchine architettoniche e militari di maggiori dimensioni. Gli strumenti musicali rientravano nella categoria degli *organa* e la musica strumentale era chiamata *organicum melos*.

Di conseguenza numerosi scritti dell'VIII e IX secolo che sono stati a volte intesi dagli studiosi come riferiti alla polifonia probabilmente erano invece riferiti anche alla musica strumentale. Il fatto che gli scrittori si siano appropriati del termine *organum* per riferirsi alla polifonia che si era sviluppata a partire dal canto gregoriano non è molto sorprendente, dato che la capacità di produrre suoni simultanei era una fra le caratteristiche degli strumenti musicali del tutto impossibile per la voce umana.

È tra la fine del IX e l'inizio del X secolo che si hanno i primi e sicuri riferimenti di *organum* alla esclusiva polifonia vocale contenuti negli scritti di Hucbald di Saint-Amand (m. 930) e in due trattati originati dalla sua cerchia, il *Musica Enchiriadis* e lo *Scholica*.

Organum e i suoi derivati (*organicum melos, organizare, organizatio*) potevano ancora essere riferiti alla musica strumentale, ma divennero sempre più frequentemente le parole per la designazione della polifonia. *Organum* divenne sinonimo di *diaphonia*, laddove questo termine era usato anche per indicare la polifonia e, sebbene alcuni teorici usassero ancora *symphonia* nel senso di consonanza, Hucbald preferisce i termini *consonantia* e *dissonantia* per indicare i suoni simultanei. In conclusione, dal significato più marcatamente orientato nel latino classico ad indicare gli strumenti musicali, nel

---

[10] Cfr. *La musica europea dal gregoriano a Bach*, in J. J. NATTIEZ, M. BENT, R. DELMONTE, M. BARONI, *Enciclopedia della musica*, vol. I, Einaudi, Milano 2006, pp. 177-178.

X secolo il termine *organum* è divenuto principalmente termine tecnico dell'ambito della polifonia vocale, benché ancora possa contenere un'accezione alla polifonia strumentale.

Fin dal IX secolo, il nuovo organo pneumatico, voluto e pensato come strumento liturgico, aveva assunto stabile ruolo non solo nel sostegno del canto, ma addirittura nella sua sostituzione: laddove il coro, oramai chiamato appunto *organum*, non poteva essere presente, era lo strumento liturgico a sostituirlo del tutto, eseguendo le medesime polifonie, ed è a questo punto che col termine *organum* si inizia ad intendere sia il coro polifonico sacro sia lo strumento che lo accompagna e lo sostituisce parzialmente o addirittura integralmente.

Non poteva non andare così.

Lo stretto contatto col coro polifonico permea tutta la prassi esecutiva dell'organista, il quale, dovendo raddoppiare o sostituire le voci di un contrappunto d'*organum*, ne mimava alla perfezione l'agogica, la ritmica e, per quanto possibile, anche la timbrica.

Lo slittamento definitivo del termine *organum* dal suo ampio significato classico di "macchina, macchinario, attrezzo" a quello decisamente vicino come semantica al nostro termine di lingua italiana "organo" risulta avvenuto già nel XIV secolo, quando nella Liturgia è avvenuta la separazione tra l'esecuzione del coro e dell'organo, che adesso si alternano secondo la prassi dell'*alternatim*.

L'*alternatim*[11] era il modo di eseguire in canto e musica quasi tutti i testi dell'ordinario della Santa Messa (*Kyrie, Gloria*, raramente il *Credo*, e poi *Sanctus* e *Agnus Dei*), il cantico del *Magnificat* e alcuni inni. I versetti di ciascuno di questi testi venivano affidati alternativamente al coro che li cantava in gregoriano e all'organo che, quindi, si sostituiva al testo letto. Ad esempio, nel *Kyrie*, le complessive nove invocazioni (3 volte *Kyrie eleison*, 3 volte *Christe eleison* e 3 volte *Kyrie eleison*) venivano eseguite le dispari dal coro e

---

[11] Cfr. M. RUGGERI, *Laudate Dominum in Chordis et Organo. L'organo tra Liturgia e Arte*, op. cit.

le pari dall'organo. Oppure, per il *Magnificat*, il coro cantava il primo versetto ("*Magnificat anima mea Dominum*") e l'organo rispondeva con il secondo (in loco delle parole "*Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo*"); a sua volta il coro eseguiva il terzo versetto ("*Quia respexit*"), e così via.

Di qui si può agilmente comprendere quale funzione liturgica abbia assunto l'organo già nel 1300, così importante da esser ritenuta superiore addirittura alla pronuncia diretta del testo sacro o liturgico.

Se l'organo era legittimato a sostituirsi alla Parola, poteva farlo perché esso, in virtù della benedizione ricevuta nella sua dedicazione al Culto, diviene sacramentale[12] capace di anticipare in terra la musica celeste, il canto cosmico sprigionato dall'intero universo a lode dell'Altissimo.

Così il coro dei cantori rappresentava tutta la Chiesa Militante, mentre l'organo offriva in risposta la figurazione sacramentale delle pure armonie angeliche della Chiesa Trionfante del cielo: entrambe le parti possono quindi a buon diritto esser considerate *organum*, in quanto entrambe hanno un ruolo corale reciprocamente ben distino nella Liturgia.

La prima attestazione del termine "organo" in volgare italiano col significato che tutt'oggi conserva risale al XIII secolo: *Convertita si è in pianto la cetera mia, e gli organi miei in boce di guai*[13].

---

[12] «Sii benedetto, Signore Dio nostro, bellezza antica e sempre nuova, che governi il mondo con la tua sapienza e con la tua bontà lo rivesti di splendida luce; a te cantano i cori degli angeli, sempre pronti ad ogni tuo cenno; a te inneggiano gli astri del cielo, nel ritmo costante del cosmo; te santo proclama l'assemblea dei redenti, e con il cuore, la voce, la vita celebra la gloria del tuo nome. Anche noi, tuo popolo, radunato in festa nella tua casa, ci uniamo al canto universale, magnificando con la Vergine Maria i prodigi del tuo amore;concedi la tua benedizione a tutti gli interpreti e cantori della tua lode e a questo strumento sonoro, perché accompagnati dai suoi accordi armoniosi possiamo associarci alla liturgia del cielo» (Dal Rito di Benedizione dell' Organo, Benedizionale Romano, n° 1491).

[13] BONO GIAMBONI, *Trattati Morali* (antecedente all'anno 1292), Cap. X.

L’attestazione d’uso più interessante la troviamo tuttavia in una miniatura del XIV secolo[14] *(fig. 2)*. Questa curiosa figura è posta a commento di un emistichio del Salmo 137:

In salicibus in medio eius
suspendimus organa nostra.



La traduzione latina di San Girolamo dal greco dei Settanta è fedele e compatibile col latino dell’epoca, che ancora conserva il significato classico del termine *organum*[15].

---

[14] Biblioteca Nazionale, Parigi, Manoscritto fonds latin 11560, fol. 36.

[15] È interessante notare come tale modo di intendere il latino *organum*, originariamente riferita agli strumenti musicali in genere, abbia spinto i liturgisti del medioevo ad utilizzare il testo del salmo 150 sia nei fregi decorativi delle facciate degli organi, sia nel rito di benedizione dell’organo liturgico. “Lodate il

Quindi: “Alle fronde dei salici appendemmo i nostri strumenti”, laddove pare che per strumenti si debbano intendere gli strumenti a corda, come le cetre e le lire a dieci corde tipiche della preghiera ebraica.

Invece in questa miniatura un personaggio riccamente abbigliato cerca di appendere ai rami di un albero un organo, del quale si distinguono chiaramente le canne, le loro bocche e le manopole a tirante corrispondenti alle note. L’immagine potrebbe addirittura essere precedente alla definitiva introduzione della tastiera per sole dita, nel XIII secolo.

Infine, nel fiorentino del 1300 troviamo che il termine “organo” ha già assunto il significato tipico dell’italiano attuale:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e *Te Deum Laudamus* mi parea
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch’io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea,
ch’or sì, or no s’intendon le parole[16].

Va notato come il plurale “organi” usato da Dante con ogni probabilità designi appunto con un unico vocabolo i due “organi” che eseguono il *Te Deum*: l’“organo” che è il coro in alternanza con l’“organo”, ovvero lo strumento.

Tirando le fila del ragionamento, se dal I sec. a. C. al 420 d.C. l’*hydraulis / organum* è considerato una macchina musicale presso i latini occidentali, lo iato che si verifica dal 420 d.C. all’VIII/IX sec. d.C. provoca una totale riforma semantica dell’uso del termine *organum* presso i parlanti d’occidente, inaugurando quel

---

Signore col timpano ed il coro, lodateLo sulle corde e sull’organo (anziché con strumenti a fiato, come intenderebbe il salmo)”. (Cfr. *Rituale Romanum, Benedictio Instrumentorum Organi in Ecclesia, Benedictiones non Reservatae n° 13*).

[16] Dante, *Purgatorio*, Canto IX, vv. 139-145.

percorso di metamorfosi che, come abbiamo visto, risulta prossimo alla sua conclusione già nel XIV secolo.

Affinché però questo potesse avvenire, è del tutto logico intendere che lo stile polifonico corale e l'armonia organistica apparissero tanto simili quando un viso riflesso da uno specchio: solo così, infatti, è potuto avvenire quel totale distacco dell'organo dal coro, con cui dialoga nell'*alternatim*.

Benché sacramentale in grado di figurare realmente le pure armonie celesti dei cori angelici nella mistagogia della Divina Liturgia, si tratta pur sempre di polifonia corale che segue il modello di quella umana (l'unico punto di riferimento per poter intuire e pregustare qualcosa della bellezza eterna del Regno dei Cieli): pertanto l'organo è potuto giungere al suo nome sacro solo in virtù di quanto ha assimilato se stesso al dialogo polifonico delle voci umane.

§ 4 – TESTIMONIANZE DI UN'ARTE A NOI VICINA

Le implicazioni di tale natura vocale e sacra sono immense, ed è comprensibile che ogni scuola organistica, nel corso dei secoli, abbia sviluppato il proprio modo di vivere l'organo, elaborando un arabesco di linguaggi musicali e liturgici diversi.

Ricordiamone solo alcuni esempi, a noi più vicini. Costanzo Antegnati[17], organista e organaro, spiega che nel suonare, è lodevole cambiare ad ogni esecuzione la combinazione dei registri e rendere vitale la pagina d'organo con un'agogica ora grave, ora molto legata, ora rapida, ora abbreviando i valori delle note, ma

[17] C. ANTEGNATI, *L'Arte Organica, Dialogo trà Padre, & Figlio, à cui per via d'Auuertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l'Organo,* 1608.

sempre e comunque imitando il modo di muoversi del canto e rispondendo nel giusto tono al coro.

Agostino Agazzari[18], organista della Cattedrale di Siena, sottolinea che le parti dell'armonia nell'organo e delle voci e degli altri strumenti che "*consertano*" (cioè suonano insieme all'organo), devono avere un grande equilibrio e devono esprimersi tutte egualmente con dolcezza e "affetto", tenendo conto che l'esecuzione della musica da Chiesa richiede battuta larga, con ritmi adatti a muovere gli "affetti" a seconda del testo che viene cantato o del momento liturgico che l'organo commenta.

Come già sappiamo, è Athanasius Kircher, nella sua *Musurgia Universalis*, che ci fa sapere come quest' "affetto" proprio della musica sacra sia quello della riflessione, che si compiace delle sensazioni di ponderatezza, trasforma il disprezzo delle cose umane in amore per quelle celesti. Girolamo Frescobaldi[19] ci offre, infine, degli interessantissimi consigli pratici. Avverte di rallentare nei trilli, di incominciare adagio per poi movimentare, di legare e al contempo marcare i canti fermi (ossia l'imitazione nell'organo dell'antico *tenor* gregoriano). Raccomanda di "sostenere assai", ovvero rallentare molto, nella conclusione di una cadenza prima del passaggio alla seguente per dare maggior enfasi e movimento alla frase musicale successiva. Da tutti questi accorgimenti emerge un arabesco estremamente vario, costellato di tante sfaccettature che lasciano anche libertà di gusto all'esecutore.

E Bach? Vien già fin d'ora da chiedercelo, vero? Tranquilli: avremo modo di parlarne con abbondanza nel corso dei prossimi capitoli.

Per ora, questa analisi filologica sul nome dello strumento liturgico della Chiesa Latina ci ha aiutato a porre delle premesse

---

[18] A. AGAZZARI, *Prefazione* alle *Sacrae Laudes*, *Liber Secundus,* 1603; *Del sonare sopra'l basso: con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, 1607; "*Copia D'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Sanese suo compatriotto*", 1609.

[19] G. FRESCOBALDI, *Fiori Musicali di diverse Composizioni, in Venetia appresso Alessandro Vincenti, 1635.*

indispensabili (purtroppo tanto trascurate nel mondo degli studi musicali) per comprendere tutto più in profondità. Lo abbiamo detto all'inizio, no? Nessuno strumento musicale negli ultimi 1200 anni è stato oggetto di altrettanta cura e pari inventiva, proprio perché l'organo è stato voluto e visto da gran parte dell'umanità come "mezzo e momento" per trovare per sé e per i propri simili almeno un attimo di profonda serenità - trascendente o soltanto genuinamente frutto di un naturale "umano calore" - nella vita di ogni giorno.

Riflettendo sulle opere per organo di Bach, potremo renderci conto di un aspetto esegetico molto particolare, che rende concrete candidamente queste osservazioni. Nell'organo bachiano troviamo tanto i tratti della polifonia vocale quanto quelli del contrappunto strumentale. Di sicuro non vi troviamo il carattere di una polifonia rinascimentale, ma quelli di un energico dialogo tra le parti: Bach, in fin dei conti, tratta le voci praticamente come se fossero veri e propri strumenti dell'orchestra, senza risparmiarle con tanti complimenti e delicatezze. Il fatto, poi, che i colori orchestrali confluiscano nei registri stessi dell'organo e nel modo di condurre certi brani a carattere più strumentale che vocale, è davvero emblematico: l'organo è sul serio un grande e meraviglioso deposito, che raccoglie in sé quei risultati vocali, strumentali, contrappuntistici, tecnici e liturgici che di generazione in generazione sono stati acquisiti ed impiegati nella Divina Liturgia.

L'organo ha attraversato secoli e secoli di storia proprio perché si tratta di uno strumento tanto naturale quanto profondamente umano.

Naturale, in quanto proviene dalla materia stessa del creato: il legno, il metallo, l'aria che impiega per poter funzionare.

Umano, perché sorge dal calcolo, dall'intelligenza nella realizzazione della componentistica meccanica, dall'arte matematica nella misurazione delle canne per produrre i vari armonici e i vari timbri.

Infine, perché è uno strumento interamente impregnato di trascendenza: dalle oscure origini dell'inventiva pre-cristiana si è giunti allo splendore barocco e a Bach, ad un'arte che è manifestazione di un'umanità non solo penitente, ma anche calda, rasserenata ed esultante nella gioia della lode del Suo Signore.

Seconda Parte

Parliamo di uomo, di un marito, Di un padre, di un credente: Johann Sebastian Bach

CAPITOLO I

DI LUI SI SENTE DIRE DI TUTTO E IL CONTRARIO DI TUTTO… MA CHI E' STATO VERAMENTE?

Su un cert'uomo tedesco vissuto a cavallo tra '600 e '700, nel secolo appena trascorso si sono consumati fiumi di inchiostro e costruite montagne di materiale audio ed anche video. C'è chi ha letteralmente detto tutto e il contrario di tutto. Un suo profilo che ultimamente va molto di moda in certi ambienti accademici lo vorrebbe non uomo alquanto semplice, di buona modestia e di sana ambizione, per quanto di carattere non facilissimo; affezionato marito, buon padre di famiglia e fervente cristiano luterano, seppure con certe postille catechetiche e devozionali che attirerebbero forse di più certe simpatie dei cattolici che non quelle dei protestanti[20].

---

[20] Alberto Basso ci propone di ricordare la celebre Passacaglia in Do minore BWV 582, dove il tema musicale che si ripete costantemente nel basso ostinato altro non è che una dilatazione (già impiegata da Raison) dell'antifona del *Liber Usualis* "*Acceptabis sacrificium super altare tuum, Domine*": si tratta di un'antifona di Comunione che inquadra la natura dell'Eucaristia in quanto Sacrificio del Signore; scelta ben strana e curiosa, dunque, quella di Bach (che da sufficiente conoscitore di lingua latina, poteva capire pienamente il significato delle parole dell'antifona), se consideriamo che uno dei punti più caldi del catechismo luterano è la risoluta negazione della messa in quanto Sacrificio. Sempre Basso sottolinea come fosse quantomeno singolare che Bach, protestante luterano, avesse dedicato non poche energie alla figura di Maria Santissima, facendo per questo storcere il naso a qualche pastore luterano: cantate intere, Magnificat, preludi corali per organo come la Fuga Super Magnificat pro organo pleno BWV 733 Per di più utilizza molto più di tanti altri compositori protestanti testi della tradizione romana (che tuttavia erano rimasti nel cuore e nella devozione dei

In verità J.S. Bach sarebbe stato un orgoglioso, tronfio e litigioso esibizionista, cosa che gli avrebbe procurato freddezza da parte dei contemporanei e perfino valso alla morte una sepoltura praticamente anonima, senza particolari onori: questo a detta di alcuni testi accademici molto diffusi nei conservatori[21]. Questa indifferenza avrebbe causato addirittura la dispersione dei suoi resti in una fossa comune e il suo corpo risulterebbe tutt'oggi disperso.

Inoltre, al contrario di quello che non pochi credono, si sarebbe disinteressato altamente della vita di fede e della liturgia e addirittura avrebbe usato l'organo solo i primi anni della sua carriera musicale come trampolino di lancio, per poi abbandonarlo. Trovo che un certo numero di organisti e musicologi, anche autorevoli, addirittura si compiace di divulgare presso i propri studenti questo intrigante profilo di colui che – chissà se poi è vero, allora? – fino all'altro ieri era indicato come il più grande maestro d'organo di tutti i tempi, animato dalla forza del suo credo.

Lasciamo pure a questi esegeti lo sforzo e l'ardire di discutere anche fino allo sfinimento in quello che, portato all'estremo limite, sembra un vero e proprio processo alle intenzioni di un essere umano e di un artista che nella storia ha lasciato comunque un segno indelebile. Noi, invece, cerchiamo di avvicinarci a Johann Sebastian da persone amichevoli e semplici, e chiediamo ai fatti di dirci qualcosa di lui. Potrà forse sembrarci strano avvicinarci così familiarmente a uno dei più grandi nomi

---

fedeli germanici dopo lo scisma di Lutero), dove si cantano i meriti della Madre di Dio e ci si stupisce della sua Verginità, o si guarda alla Messa in quanto Sacrificio. Tanto Basso quanto Wolff, e perfino Buscaroli (benché quest'ultimo poi si avvalga di tali osservazioni per assecondare più le proprie opinioni di stampo hegeliano e ateista, che non l'oggettiva realtà dei fatti), finiscono con l'ammettere che Bach fosse veramente un "luterano particolare", sulla cui teologia si dovrebbero consumare tante, oneste energie per restituirla con garbo e rispetto agli uomini d'oggi.

[21] M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della Musica Occidentale,* Armando Editore, Roma 2005, vol. II, pag. 274.

della musica e della storia: eppure, dietro le lettere con cui si scrive un nome sui libri, bisogna sempre saper vedere la carne, il sangue, la mente e lo spirito di un essere umano come noi. In fin dei conti, non abbiamo detto che la verità chiede di essere conosciuta?

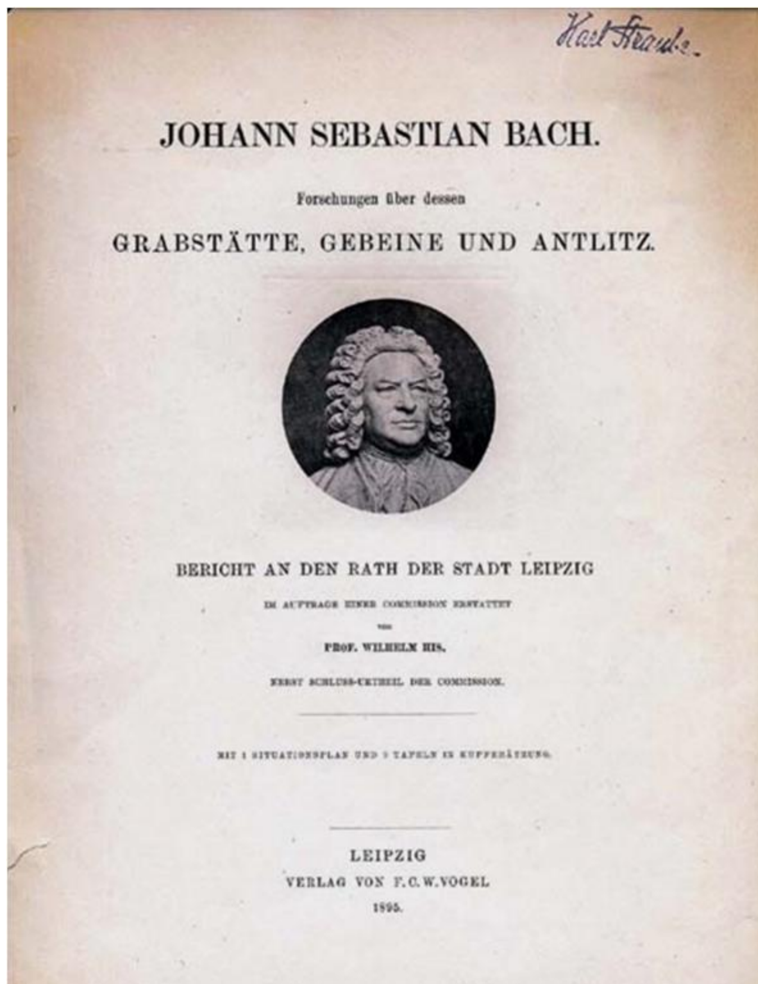
Bene.

Cominciamo a sentire quello che Bach potrà dirci, non attraverso voli acrobatici tra interpretazioni personali e duelli all'ultimo sangue disputati "all'arma bianca" a colpi d'esegesi di eruditi e di professori che si aggrediscono a vicenda: a noi basteranno pochi nudi e crudi fatti per farci un'opinione, pur minima, ma abbastanza certa e sicura su di lui.

§ I.1 – QUALE VISO CI TROVEREMMO DAVANTI, SE POTESSIMO INCONTRARE OGGI BACH?

La salma di Bach fu sepolta a Lipsia, vicino alla chiesa di San Giovanni. Nel 1894, quando la chiesa dovette essere abbattuta, si decise di riesumare i resti del compositore. Si occuparono dell'operazione il Dr. Tranzschel, Rettore della chiesa, il Dr. Jungmann, Rettore emerito della Thomasschule di Lipsia, e il Dr. Wilhelm His, Professore di anatomia dell'Università di Lipsia. Dai registri della chiesa si sapeva che Bach riposava in una bara di quercia ed in un luogo preciso, e dunque l'individuazione del suo corpo non fu particolarmente difficile: lo scheletro trovato, portato in un laboratorio per le analisi, apparteneva ad un uomo anziano, alto 166,8 centimetri, di corporatura robusta. Un'ultima conferma si ebbe dall'applicazione sul cranio di una maschera funeraria in cera realizzata prima della sepoltura del musicista; l'equipe non ebbe più alcun dubbio. Le ossa vennero ricomposte e trasferite all'interno della chiesa di San Tommaso, dove riposano tuttora. Fu stilato un apposito fascicolo con tutta la documentazione

riguardante le operazioni di esumazione e ricognizione sul corpo di Bach *(sotto, il frontespizio del fascicolo – fig. 3)*[22].



Karl Straube

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Forschungen über dessen

GRABSTÄTTE, GEBEINE UND ANTLITZ.

BERICHT AN DEN RATH DER STADT LEIPZIG

IM AUFTRAGE EINER COMMISSION ERSTATTET

VON

PROF. WILHELM HIS.

NEBST SCHLUSS-URTHEIL DER COMMISSION.

MIT 1 SITUATIONSPLAN UND 9 TAFELN IN KUPFERÄTZUNG.

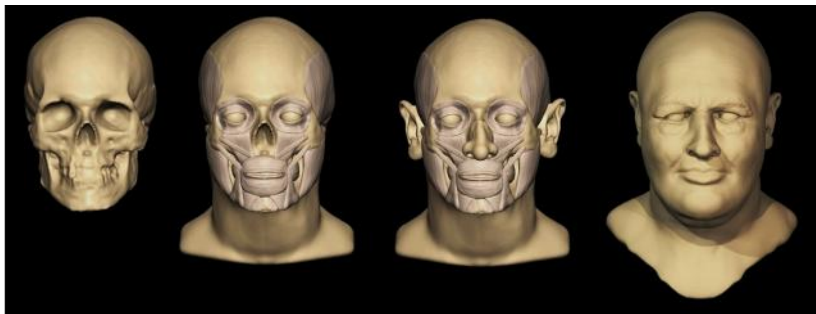
LEIPZIG

VERLAG VON F.C.W.VOGEL

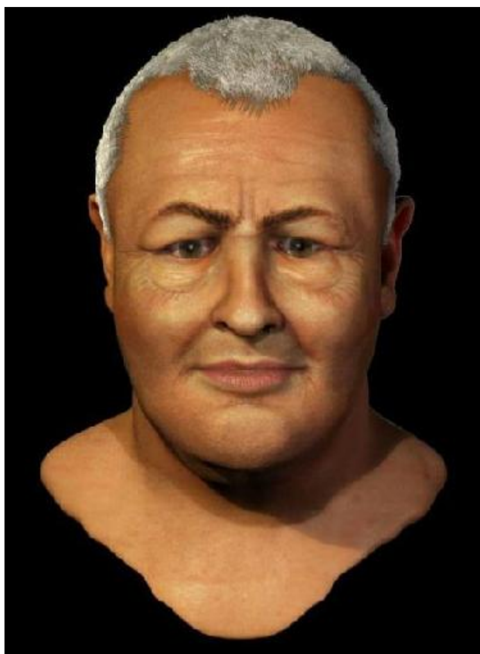
1895.

[22] HIS 1895; HARTOG 1910; TERRY 1933: 279-280.

Nel 2008 un gruppo di ricercatori ed anatomopatologi tedeschi, analizzandone il teschio, ha ricostruito al computer il volto di Johann Sebastian Bach *(fig. 4)*.



La direttrice dei lavori Caroline Wilkinson, del centro di medicina legale, ha spiegato che prima è stata effettuata una scansione laser del cranio, operazione che ha permesso al computer di ricreare la muscolatura del compositore.



Successivamente è stata fatta una ricostruzione della struttura ossea per determinare l'aspetto preciso del volto. Il risultato del lavoro *(foto a lato – fig. 5)* è ora esposto presso la casa natale di Bach a Eisenach.

§ I.2 – ALCUNI SOSTENGONO CHE NON SIA STATO QUEL GRANDISSIMO INNAMORATO DELL'ORGANO CHE SI E' PENSATO IN PASSATO

Non pochi studiosi di conservatorio e d'accademica si sono lasciati sedurre dalla buscaroliana tesi[23] secondo la quale, in una realtà sociale come quella tedesca e luterana, Bach avrebbe usato l'organo semplicemente come trampolino di lancio per la sua carriera, per poi disinteressarsene rispetto ad altri e più convenienti impieghi; anzi, più volte mi è capitato di trovare questo concetto propinato nelle dispense che i docenti mettono on-line per lo studio degli allievi.

Ora, le fonti barocche, i manoscritti, le edizioni e i documenti a stampa in nostro possesso permettono di stendere una cronologia universalmente accettata delle opere per organo di Johann Sebastian.

In sintesi:

- *Orgelbüchlein* (Libro di Corali per l'insegnamento dell'organo ai principianti), del 1717 circa;
- Ventiquattro Corali del *Clavier-Übung* (per il servizio alla Messa e alle catechesi), usciti in edizione nel 1739; Sei Corali *Schubler*, del 1746 circa;
- Variazioni Canoniche sopra il motivo natalizio *Vom Himmel hoc, da Komm'ich her* BWV 769, del 1746-1747;
- Diciotto Corali del Manoscritto di Lipsia, già composti a Weimar tra il 1708 ed il 1717, poi rielaborati a Lipsia dal 1747 al 1749;
- Preludio Corale *Von deinen Thron tret ich* BWV 668, composto poco prima della morte (probabilmente addirittura finché Bach rimase lucido) e terminato dall'allievo Altnikol;

---

[23] Si veda a tal proposito P. BUSCAROLI, *Bach*, Mondadori, Milano 1985.

- Una folta schiera di pagine libere (toccate, fantasie, preludi, fughe, ecc.), cioè non vincolate ai testi liturgici di canti, disseminate lungo tutto il corso dell'attività musicale del compositore, più vari corali sparsi.

Sembra proprio che Johann Sebastian abbia dunque composto musica per organo per tutta la vita, fino si può dire "alle porte della morte". Inoltre va considerato un fatto davvero singolare: la comparsa nella storia della musica occidentale delle Variazioni Canoniche su *Vom Himmel hoc* BWV 769. Nel 1747, Bach viene ammesso tra i membri della *Societat der Musikalischen Wissenschaften*[24], fondata da Lorenz Mizler, professore di contrappunto all'università di Lipsia e che in precedenza era stato allievo di Johann Sebastian. I membri della società avevano il compito di scambiarsi ogni anno una dissertazione scientifica su argomenti matematico – musicali. Si tratta di circostanze non legate alla liturgia né al culto.

Eppure, Bach che fa?

Nel primo anno di appartenenza a questa società, prepara una relazione scientifica a dir poco singolare: appunto le Variazioni Canoniche per organo su un corale natalizio[25]. Ciò che ci dobbiamo chiedere è questo: perché proprio un lavoro per organo in un contesto squisitamente scientifico, avulso dalla liturgia?

Per una ragione molto semplice.

Bach ha dedicato all'organo le sue migliori e più appassionate energie creative[26], dando luogo a capolavori fino ad oggi ineguagliati. Dai primi passi compiuti in età scolare fino alle soglie

---

24 Società delle Scienze Musicali.

25 Bisogna indubbiamente ricordare che si tratta comunque di un lavoro scientifico, non di immediata intenzione liturgica: ciò che interessa è proprio il fatto che, tra tante scelte possibili, Bach scelga di presentare un lavoro per organo, a testimonianza di quanto amasse questo strumento.

26 Si veda A. BASSO, *Storia della Musica. L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino 1991, pp. 184 e ss.

della morte, l'organo è il vero protagonista dell'arte e della vita di Johann Sebastian, perché viene da lui prescelto ed elevato a strumento prediletto e compagno fedele, come un amico inseparabile del suo destino di musicista, tanto nel soffrire quanto nel gioire, e quindi testimone ed interprete di ogni aspetto della vita umana di quello che allora è stato veramente il più grande compositore ed esecutore per organo di tutti i tempi.

§ I.3 – ALCUNI INSISTONO SUL FATTO CHE PROBABILMENTE A BACH NON IMPORTASSE COSI' TANTO DELLA LITURGIA E DEL CULTO

J. G. Ziegler, allievo di Bach, nei suoi scritti ci parla dell'amore e della cura che Johann Sebastian raccomandava ai suoi studenti d'organo per il servizio liturgico:

> Il mio maestro, ancora in vita, mi aveva insegnato in modo tale che io non suoni mai i Corali così semplicemente, tali e quali, ma secondo l'affetto [vale a dire il sentimento] espresso dalle parole[27].

---

[27] BD II 542: Johann Gotthilf Ziegler scrive alle autorità ecclesiastiche di Halle il 1 Febbraio 1746, quale allievo a Weimar intorno al 1715 di un Bach trentenne (cfr. P. SANTUCCI, *L'opera omnia organistica di J.S. Bach. Introduzione all'opera. Analisi delle composizioni*, Ed. Berben, pag. 49). Albert Schweitzer (in *Welches sind die Elemente der Tonsprache des Orgelbüchleins*), commentando proprio questa testimonianza di Ziegler, insiste sul fatto che l'inclinazione di Bach verso un ardito descrittivismo musicale è particolarmente evidente; soltanto ciò che è semplice ed immediatamente percettibile si presta a tale scopo; per questo *le immagini musicali di Bach sono di una spontaneità elementare*. Ma nonostante l'ingenuità cui spesso incorrono le imitazioni musicali della realtà, *il suo linguaggio rimane sempre convincente*. In Bach *tutto questo non è mai fine a sé stesso, bensì immagine rappresentativa di un'idea*.

Accanto a questa preziosa testimonianza possiamo deporre un dato di fatto. Bach fu un grande trascrittore di se stesso secondo la tecnica della parodia[28], dove un materiale musicale preesistente viene rielaborato e adattato ad altro uso, in base a una lunga tradizione avviatasi dal rinascimento e che autorizzava a riutilizzare lavori precedenti senza minimamente compromettere la natura e la riuscita della nuova opera. Johann Sebastian fa parodia del proprio materiale secondo cinque campi di operazione:

- parodia da una cantata sacra ad un'altra cantata sacra;
- parodia da una cantata profana ad una cantata sacra;
- parodia da una cantata profana ad un'altra cantata profana;
- parodia da un lavoro strumentale ad uno vocale;
- parodia da un lavoro vocale ad uno strumentale.

Un dato balza subito agli occhi: Bach non applica mai l'operazione di trasformare parti di una cantata sacra in una cantata profana; mostra cioè di avere una particolare attenzione per l'elemento spirituale originario, che per lui non poteva essere abbassato al livello di opera profana, mentre un lavoro profano di buona qualità poteva essere innalzato dall'autore al livello di un'opera sacra.

Si potrebbe obbiettare che Bach non abbia mai parodiato da un lavoro sacro verso un lavoro profano per il semplice fatto che non ne aveva l'urgenza, pressione invece che sperimentava costantemente, dovendo comporre cantate sacre in tempi rapidissimi (una alla settimana): per questo attingeva elementi validi e ben fatti dai suoi lavori profani.

In realtà, l'acuta analisi di Basso mira ad un'altra conclusione, in sé molto logica. Bach poteva fare opera parodistica da un lavoro sacro verso un lavoro profano?

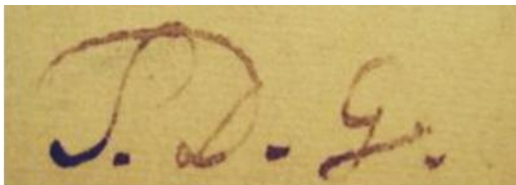
---

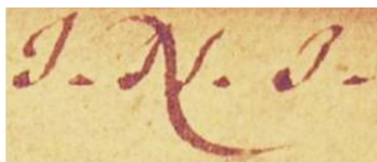
28 Si veda A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach,* vol. II: *Lipsia e le opere della maturità*, EDT 1998, pp. 238 e ss.

Tecnicamente sì; tuttavia non ci è dato di riscontrare con certezza che lo abbia mai fatto perché semplicemente, con ogni evidenza, non riteneva opportuno farlo, per motivazioni legate alla propria, grandissima sensibilità spirituale.

§ I. 4 – QUANTA IMPORTANZA HA AVUTO LA FEDE IN CRISTO NELLA VITA DI JOHANN SEBASTIAN?

Un'intrigante curiosità per i filologi storico – critici dei testi autografi di Bach – per alcuni forse una curiosità imbarazzante o fastidiosa – è suscitata da certe sigle e scoli scritti proprio da Johann Sebastian. Prima di tutto, ogni partitura della sue Cantate e anche molte altre sue partiture in genere, trovano apposta in loco della firma di Johann Sebastian la sigla: *S. D. G.* abbreviazione di: *Soli Deo Gloria*[29] *(fig. 6).*





Inoltre, nel *Clavier-Büchlein* per il figlio Wilhelm Friedemann, nella pagina del primo preludio, Johann Sebastian scrive di proprio pugno: *I. N. J.* abbreviazione di: *In Nomine Jesu*[30] *(fig. 7).* Sono le parole nella traduzione latina di San Girolamo

[29] La sigla *S.D.G.,* ad esempio, Bach l'ha scritta sul foglio dell'ultima Fuga (in Si minore) del primo libro del *Clavicembalo Ben Temperato*. (Dati archivistici per questo autografo: Mus. ms. Bach P 415 of Staatsbibliothek zu Berlin Prussischer Kulturbesitz).

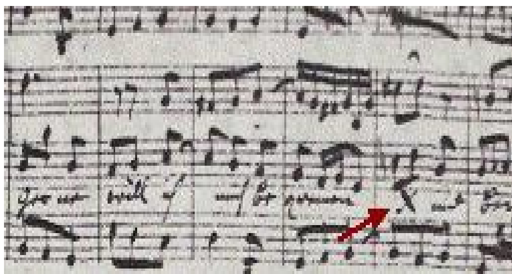
[30] L'autografo del *Clavier-Büchlein* è conservato presso la Biblioteca della Yale University School of Music di Newhaven, Connecticut, USA.

della lettera di Paolo apostolo agli abitanti di Filippi: *In Nomine Jesu omne genu flectatur*[31]: “nel nome di Gesù, ogni ginocchio si pieghi”.

Per non parlare dei passaggi compositivi di vari lavori (oratori, pagine per organo) dove Bach dispone le note in un movimento tale da formare una sorta di croce, come in questi esempi, tratti dall’oratorio *La Passione secondo San Matteo*, notando come tale formulazione compaia in concomitanza con la parola “*kreuz*”, croce:

(a) Vn. mm. 5-6
(b) Vn. mm. 17-18
(c) Vn. mm. 41-42
(d) Vn. mm. 65-66
H C A B
(e) Bass mm. 17-18
(f) Bass mm. 41-42
Kreuz und Be – [cher]
Kreuz und Be – [cher]

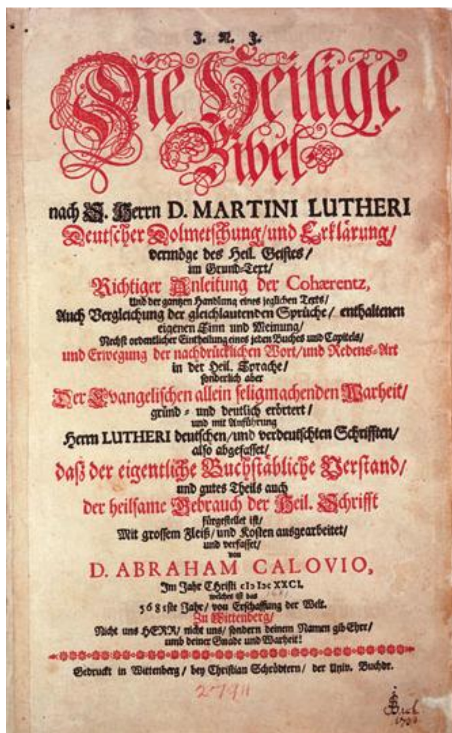
In certi casi (*fig. 8*), addirittura Bach sottoscrive la lettera greca χ, la prima lettera di *Christòs* (cioè Cristo) oppure la utilizza in loco della parola *kreuz*.

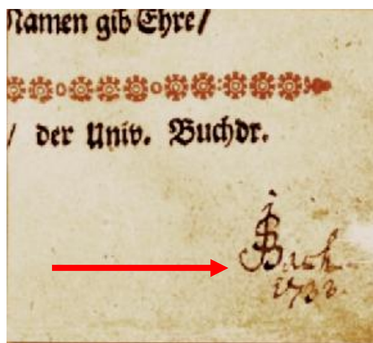


[31] Nel Nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi, nei cieli, sulla terra e sottoterra. (Fil II, 10).

C'è infine una fonte ancora più preziosa che ci permette di aprirci un varco nel cuore e nella mente di quest'uomo.

Negli anni Trenta del Novecento comparve negli Stati Uniti un esemplare della Sacra Bibbia nella versione pubblicata e commentata da Abraham Calov, un importante teologo protestante del XVII secolo, il quale aveva pubblicato a Wittenberg la Bibbia nella traduzione di Lutero, con commenti e aggiunte apportate nel 1681 e nel 1682[32].


J. N. J.
Die Heilige Bibel
nach S. Herrn D. MARTINI LUTHERI
Deutscher Dolmetschung/ und Erklärung/
vermöge des Heil. Geistes/
im Grund-Text/
Richtiger Anleitung der Cohærentz,
und der gantzen Handlung eines jeglichen Texts/
Auch Vergleichung der gleichlautenden Sprüche/ enthaltenen
eigenen Sinn und Meinung/
Nechst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels/
und Erwegung der nachdrücklichen Wort/ und Redens-Art
in der Heil. Sprache/
sonderlich aber
Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit/
gründ- und deutlich erörtert/
und mit Anführung
Herrn LUTHERI deutschen/ und verdeutschten Schrifften/
also abgefasset/
daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand/
und guten Theils auch
der heilsame Gebrauch der Heil. Schrifft
fürgestellet ist/
Mit grossem Fleiß/ und Kosten ausgearbeitet/
und verfasset/
von
D. ABRAHAM CALOVIO,
Im Jahr Christi cIↄ Iↄc XXCI.
welches ist das
5681ste Jahr/ von Erschaffung der Welt.
Zu Wittenberg/
Nicht uns HERR/ nicht uns/ sondern deinem Namen gib Ehre/
umb deiner Gnade und Warheit!
Gedruckt in Wittenberg/ bey Christian Schrödtern/ der Univ. Buchdr.



L'esemplare ritrovato negli Stati Uniti *(nelle foto, il frontespizio – fig. 9)* porta contrassegnato *ex libris J. S. Bach* e l'indicazione di data: *1733*. Le perizie calligrafiche hanno dato esito positivo, confermando che quella Bibbia proviene dalla biblioteca personale di Bach.

32 Cfr. M. RADULESCU, *Aspetti teologici dell'opera di Johann Sebastian Bach*, Ed. Carrara, Bergamo 2000, pp. 3 e ss.

Per noi non è interessante solamente il fatto che Johann Sebastian avesse acquistato la *Bibbia di Calov* proprio nell'anno in cui lavorava alla monumentale *Messa in Si minore*; quel che più attira l'attenzione di studiosi e musicologi sono i commenti autografi - ben 348! - che Bach vi ha scritto negli anni e che raccontano quale rapporto egli avesse con la teologia e con la musica liturgica e anche con la sua funzione di musicista da chiesa[33]. Di tutti questi appunti a margine sarà sufficiente rammentarne tre, benché tutti siano estremamente interessanti.

Nell'Antico Testamento si parla di Miriam sorella di Aronne e di Mosé:

> Allora Miriam […] prese in mano un timpano: dietro a lei uscirono le donne con i timpani, formando cori e danze. Miriam fece loro cantare il ritornello: «Cantate al Signore perché ha mirabilmente trionfato: ha gettato in mare cavallo e cavaliere![34]».

---

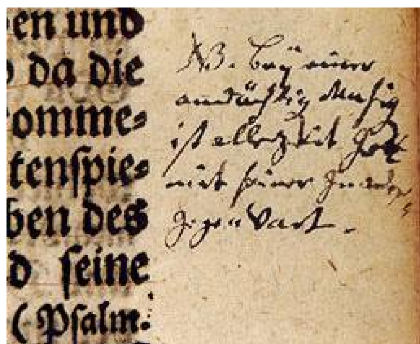
[33] Che Bach abbia letteralmente "divorato" con un'attenta lettura questa Bibbia lo provano, oltre i suoi commenti a margine, anche le moltissime sottolineature (alcune in rosso, altre in nero) ed infine i diversi errori di stampa da lui corretti a mano. Sul suo modo di intendere la musica sacra ed il ruolo di musicista da chiesa, ci potremmo accontentare anche soltanto di una riflessione che Johann Sebastian scrisse nel testo scolastico noto come Des Königlichen *Hoff Compositeurs und Capellmeistersingleichen (...) des GeneralBass oder Accompagnement, für* seine Scholaren in der Musik (*Principi e istruzioni per suonare il basso continuo o accompagnamento a quattro parti, fatto per i suoi scolari in musica da Herr Johann Sebastian Bach, di Lipsia, Compositore e Maestro di Cappella della Corte Reale, anche Direttore di musica e Cantor della Thomasschule*); dettando in tal sede agli allievi le istruzioni sul modo di suonare il basso continuo, Bach afferma: «Si dovrebbe produrre un' armonia eufonica per la gloria di Dio e per il possibile diletto della mente; e come tutta la musica, il suo finis e la sua causa finale non dovrebbe giammai essere altra cosa che la gloria di Dio e la ricreazione della mente, dello spirito. Se non si bada a questo, in realtà non c' è musica, ma solo grida e strepito».

[34] Es XV, 20 e ss.

Su questo punto, Bach annota: «*N. B. Primo Vorspiel*[35]*, su due cori, far musica a gloria di Dio*».

Nel capitolo XXV del Primo Libro delle Cronache si parla della ricerca, della scelta e dell'invio di musicisti per il Tempio. Qui Bach commenta: «*Questo capitolo è il vero fondamento di tutta la musica che piace a Dio*», riferendosi al fatto che i musicisti sacri venivano accuratamente selezionati e scelti. Sempre nell'Antico Testamento, nel Secondo Libro delle Cronache, possiamo leggere:

> Avvenne che, quando i suonatori e i cantori fecero udire all'unisono la voce per lodare e celebrare il Signore, e il suono delle trombe, dei cembali e degli altri strumenti si levò per lodare il Signore «perché è buono, perché la sua grazia dura per sempre», allora il tempio si riempì di una nube, cioè della gloria del Signore. I sacerdoti non riuscivano a rimanervi per il loro servizio a causa della nube, perché la gloria del Signore aveva riempito il tempio di Dio[36].



È bellissima l'annotazione che Johann Sebastian pone a margine di questo episodio: «*N.B. Con una musica devota, Dio è sempre presente con la sua grazia*»[37] *(nella pagina seguente, foto dell'autografo – fig. 10).* Bach vuole dunque che la musica sia vista e vissuta come devozione,

---

[35] La traduzione di *Vorspiel* è resa difficile dall'ambiguità che tale termine ha in tedesco: può significare "Preludio", nel senso letterale del termine (*prae-ludere*, "giocare, esercitarsi in qualcosa ponendola davanti, di fronte, per prima"), ma anche "presentare davanti, rappresentare".

[36] 2 Cr V, 13 e ss.

[37] *N. B. Bey einer andächtig Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden gegenwart.*

perché la musica è un luogo privilegiato per la trasmissione della fede. Anni fa lo ha ricordato Papa Benedetto XVI:

> La musica sacra nella liturgia non è un fatto estetico, ma aiuta a esprimere la fede, contribuendo così alla nuova evangelizzazione […] il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria ed integrante della liturgia solenne […] Perché "necessaria ed integrante"? Non certo per motivi puramente estetici in un senso superficiale, ma perché coopera a nutrire ed esprimere la fede, e quindi alla gloria di Dio e alla santificazione dei fedeli, che sono il fine della musica sacra. Proprio per questo vorrei ringraziarvi per il prezioso servizio che prestate: la musica che eseguite non è un accessorio o un abbellimento della liturgia, ma è essa stessa liturgia[38].

Johann Sebastian aveva molto chiaro questo senso di servizio reso per la gloria di Dio e per la santificazione dei fedeli. Prova ne è il fatto che, oltre alla *Bibbia di Calov*, possedeva decine di libri teologici: spesso neppure i pastori luterani dell'epoca ne avevano in media la stessa quantità.

Tra i libri di Bach ci sono infine gli scritti del teologo Johann Arndt[39], che sono delle trattazioni sul concetto di fede e delle "letture edificanti". Cuore di questi testi è la *unio mystica*, cioè l'unione dell'anima del credente con il Salvatore, nell'attesa della venuta e del ritorno del Signore. Anche in questo caso è quantomeno interessante la consultazione e l'attenta lettura non priva di annotazioni e di sottolineature, da parte di colui che, secondo alcuni "sapienti" critici e musicologi, sarebbe stato un semplice mercenario dell'organo, un lavoratore non più di tanto

---

[38] BENEDETTO XVI, *Discorso ai membri dell'Associazione Italiana Santa Cecilia*, Città del Vaticano, Aula Paolo VI, 11 novembre 2012.

[39] Cfr. M. RADULESCU, *Aspetti teologici*…, op. cit. pag. 7.

interessato alla liturgia, una persona la cui fervida fede sarebbe solo una favola per ingenui, melanconici, romantici devoti.

A dispetto di questo processo storico ed esegetico mirato ad una vera e propria laicizzazione di Bach, emerge la figura di un uomo ispirato, non solo dal suo straordinario talento musicale ma anche dalla sua fede.

J. S. Bach è stato un servo fedele della liturgia, come provano alcune delle sue numerose opere – pensiamo per esempio all'*Orgelbuchlein*, dedicato dall'autore stesso a lode del Sommo Dio e al prossimo, perché impari; alle innumerevoli cantate sacre, alla *Messa in Si minore* – un servizio che nasce dalla sua partecipazione attiva e musicalmente creativa al mistero di fede.

Una fede, quella di Bach, molto concreta, anzi, letteralmente "concretata" in un risultato artistico/artigianale quali sono le sue musiche.

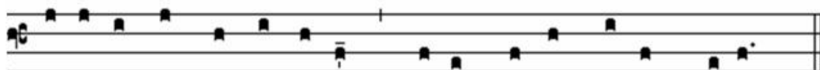
Vediamo un esempio pratico.

La Cantata BWV 61 si apre con un maestoso contrappunto sull'inno d'Avvento *Nun komm, der Heiden Heiland*, sulla melodia dell'inno *Veni Redemptor Gentium*[40] di S. Ambrogio, vescovo di Milano. Quest'inno in apertura della cantata vuole esprimere la solenne entrata nella storia e nel mondo del Figlio di Dio, del Re dei Re. Bach si trova dunque nella necessità di introdurre a un tempo l'inno in modo adeguato all'affetto e condurre l'ascoltatore alla percezione immediata della grandezza regale di tale evento.

[40] *Veni, Redemptor gentium: ostende partum Virginis. Miretur omne saeculum: talis decet partus Deum.* Vieni, Redentore delle genti: mostrati qual frutto del parto della Vergine. Si stupisca dunque il creato intero: una nascita così spettava solo a Dio.



V E-ni, re-démptor génti-um, osténde partum Vírgi-nis,



mi-ré-tur omne saecu-lum: ta-lis de-cet partus De-um.



Nun komm, der Hei - den — Hei-land, Der Jung-frau - en Kind er-kannt!



Dass sich wund-re al - le Welt Gott solch' Ge-burt ihm be-stellt.

Cosa poteva fare un abile artigiano di tale calibro?

Semplice: introdurre la cantata con un’entrata regale, nel carattere di un’ouverture francese. Da un lato si osserva un ingegno professionale eccellente; dall’altro emerge un’attenzione alla mistagogia del culto divino pronta e limpida. Lo spirito scende nella carne, in opere partorite dall’abilità d’ingegno e di tecnica di quest’uomo.

In poche parole, si tratta di una fede viva, concretata in musica. Ma perché?

È sufficiente guardare al Crocifisso: Gesù sta lì, sulla croce, potente Dio e uomo perfetto, forte nella Sua virilità, energico nelle ferite della Sua nuda Carne. La realtà dell’evento del Golgota dona

a noi la redenzione, con tutta la drammaticità e la crudezza di quell'amore divino e umano.

Bach purtroppo non può godere della consolazione profonda e cosciente che viene dai Sacramenti, nei quali la Grazia opera, sì mediante le parole del ministro validamente ordinato, ma anche tramite materia[41] che cade sotto i sensi umani: tatto, gusto, olfatto, udito, vista.

La Carne del Signore si gusta nel sapore del pane. L'Eucaristia si vede e si adora nella gloria della bella Liturgia, dove l'udito è colpito dalla musica e dal canto, e l'olfatto dalla fragranza dell'incenso. L'unione della propria sofferenza fisica al mistero della Croce passa attraverso il conforto di un contatto fisico: l'olio santo e le mani consacrate del presbitero, per mezzo del quale è Cristo stesso che ci tocca, ci unge e ci consola.

La dimensione religiosa luterana ha rinunciato a questa fede nella concretezza e realtà della Grazia mediante i Sacramenti, ma chi vi si trova dentro fin dalla nascita resta pur sempre uomo, con le aspirazioni proprie di un essere incarnato in questo tempo e in questa storia.

Ecco perché Bach cerca l'*unio mystica*, l'unione profonda e vera dell'anima credente al suo Salvatore.

Non la cerca per via di fervorini insipidi.

Da uomo energico, virile, talvolta perfino rude qual è (lo vedremo tra poco), Bach vive i drammi e le aspirazioni della sua vita facendo violenza al Cielo, tendendo verso quel Regno di luce infinita le sue vigorose mani d'artigiano e strappandone abbondanti porzioni per gustarle nel pellegrinaggio terreno, finché non giunga il momento di comparire davanti al Trono del Suo Altissimo Signore.

---

41 "Si aggiunge la parola all'elemento ed ecco che si forma il Sacramento" (S. Agostino, vescovo, *Commento al Vangelo di S. Giovanni*, In Jn tr. LXXX, 3).

La sua musica, dunque, altro non è che il segno di questo bisogno umano, carnale e spirituale a un tempo; è testimonianza di un incontro nella fede tra il Cielo e un uomo, che ne ha concretato l'esito con il frutto del suo intelletto artistico e delle sue pratiche ed esperte mani d'artigiano. Potremmo azzardare a dire che, in Bach, il desiderio ardente di "comunione spirituale" col Divino Redentore si è fatto musica, ossia materia per il senso umano dell'udito.

In fin dei conti, il Figlio di Dio ci dice da duemila anni che il Regno dei Cieli soffre violenza, e i violenti se ne impadroniscono[42]. È la santa violenza di coloro che si impossessano del Regno dei Cieli a prezzo di ciò che agli occhi del mondo appare come dura rinuncia, mentre altro non è che il coraggio di scegliere, tra molte cose, ciò che c'è di meglio: il vero e autentico Bene.

È la violenza malvagia della tirannia delle potenze demoniache e degli uomini che si rendono loro servi terreni, i quali pretenderebbero di conservare il dominio di questo mondo con l'impero delle tenebre, ritenendo stoltamente di poter impedire il dispiegarsi del Regno di Dio.

Infine, è la violenza con cui il Regno dei Cieli si fa strada, ossia si stabilisce con forza, distruggendo tutti gli ostacoli.

[42] Mt XI, 12.

CAPITOLO II

BACH: FRAMMENTI DI UN UOMO

Non è affatto difficile reperire una buona biografia del nostro grande Bach; è invece assai più difficile uscire dalla "fredda lista" di date ed eventi che caratterizza qualsiasi vita. Si rischia di dimenticare che si ha a che fare con la carne, il sangue e lo spirito di un uomo, non col personaggio di un racconto lontano che, alla fin fine, non ci riguarda.

Per prima cosa occorre aggiungere a qualsiasi accenno alla vita di uno dei più grandi esponenti della musica universale tre considerazioni, valenti come linee – guida indispensabili per una profonda e autentica comprensione del suo lavoro e del suo carisma musicale ed umano.

Dai suoi stessi lavori traspare la grande sensibilità artistica e la profonda fede che lo hanno sempre caratterizzato. Il filosofo e scrittore Emil M. Cioran [1911 – 1995], magari eccedendo un po' nel suo limpido e giustificabile entusiasmo, amava dire:

> Mentre ascoltate Bach, vedete *germinare* Dio. L'opera di Bach è *generatrice* di divinità. Dopo un oratorio, una cantata o una Passione, Dio *deve* esistere. Altrimenti, tutta l'opera del Kantor non sarebbe che un'illusione lacerante. Pensare che tanti teologi e filosofi hanno sprecato notti e giorni a cercare prove dell'esistenza di Dio, dimenticando la sola [la musica di Bach][43].

Quella di Cioran è tuttavia un'osservazione piena di buonsenso. In effetti, perché non provare a spiegare ai giovani

---

[43] E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, a c. di S. Stolojan, trad. it. di D. G. Fiori, Piccola Biblioteca, 246, Adelphi, 1990.

musicisti di una parrocchia o di un istituto di musica sacra il dogma della Santissima Trinità con una Sonata in Trio per organo di Bach?

La dottrina cattolica utilizza i concetti teologici di "sostanza" per designare l'Essere Divino nella sua unità; di "ipostasi" o "persona" per designare il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Di "relazione" per indicare che la distinzione tra le Persone Divine sta nel riferimento delle une alle altre. Per spiegare alla nostra ragione umana, incarnata nel tempo e nello spazio, una realtà così totalmente "altra" rispetto al piano naturale, è sufficiente prendere una Sonata in Trio: tutte e tre le voci sono della medesima sostanza che ne costituisce l'unità, cioè il suono eufonico, il bel suono. Ognuna delle tre voci è ipostasi, cioè è una "persona" distinta dalle altre due; e la distinzione tra le tre voci si può considerare solo in riferimento alla relazione che c'è tra di esse.

> Ho appena cominciato a pensare all'Unità, ed eccomi immerso nello splendore della Trinità. Ho appena cominciato a pensare alla Trinità ed ecco che l'Unità mi sazia[44].



Sono parole che potrebbero esprimere tranquillamente le impressioni di bellezza e di stupore che si avvertono ascoltando una buona esecuzione di una Sonata in Trio: si è appena iniziato ad ascoltare l'armonia del tutto che ci colpisce un'entrata tematica,

[44] S. GREGORIO NAZIANZENO, *Oratio* 40, 41: SC 358, 294.

una frase, un'unità melodica di una voce singola tra le tre; allora si inizia a seguire con l'orecchio quella voce, ed ecco che la nostra mente si appaga dell'abbraccio inscindibile delle tre.

Ciò che i teologi da sempre stentano a spiegare a parole, ecco che Bach lo materializza per i nostri sensi con una naturalezza ed una bellezza assolute, esattamente come Dio è assolutamente Semplice ed assolutamente Bello; in altre parole, Bach ci mostra (e ci dimostra) con la sua arte che Unità e Trinità non solo sono raffigurabili per la nostra ragione, … ma sono anche autentica bellezza.

È poi pacificamente accettato da ricercatori e musicologi il suo grandissimo affetto per le due mogli e per i figli: per la propria famiglia Bach non ha mai risparmiato energie né sacrifici, lavorando alacremente e preoccupandosi della crescita umana, musicale e culturale della sua numerosa figliolanza.

Il terzo e ultimo elemento di cui tener conto è che tante e tante volte, dalla più tenera, cosciente età fino alla vecchiaia, Bach ha dovuto sopportare il dolore immenso di consegnare alla terra la bara di molti dei suoi cari: genitori, figli, prima moglie. Detto ciò, possiamo dare una rapida scorsa[45] alla vita di Johann Sebastian Bach: non è infatti possibile capire fino in fondo un qualsiasi suo lavoro se non conosciamo il vissuto umano e cristiano di quest'uomo grande e semplice. Discendente da una famiglia di musicisti che per oltre due secoli diede decine di esponenti alla storia musicale, Bach rimase sempre fervidamente legato alle tradizioni familiari e locali (quelle tipiche della natia e prediletta Turingia). Incerta e oscura è la sua formazione musicale: il padre Johann Ambrosius (*nella pagina a fianco – Fig. 11*) che morì un anno

---

[45] A. BASSO, *Storia della musica. L'età…,* op. cit. pp. 164-165.

dopo la moglie nel 1695, quando Johann Sebastian aveva solo dieci anni, lo zio e il fratello maggiore, entrambi di nome Johann Cristoph provvidero alla sua educazione, che fu condotta allo stesso tempo anche nelle locali scuole di latino.



Le tappe della vita di Johann Sebastian possono essere così riassunte:

1685-1695: Eisenach; nascita, infanzia, primi studi, morte di entrambi i genitori.
1695- 1700: Ohrdruf, presso Eisenach; vita presso la casa del fratello maggiore Johann Cristoph; proseguimento degli studi al liceo.
1700-1702: Luneburg (Germania del Nord); studi alla scuola di San Michele, prime esperienze come organista in contatto con G. Bohm (a Luneburg) e con J. A. Reincken (ad Amburgo) e come violinista (alla vicina corte di Celle).
1703: (primavera-estate) Weimar in Turingia; primo soggiorno come violinista di corte ma anche con funzioni di sostituto organista.
1703-1707: Arnstadt in Turingia; organista della Chiesa Nuova. Visita a Buxtehude a Lubecca nel 1705. Prime composizioni libere per cembalo e organo.

1707-1708: Mulhausen in Turingia; sposa la cugina Maria Barbara Bach, che gli darà sette figli. Organista nella chiesa di San Biagio. Composizione delle prime cantate.
1708-1717: Weimar; secondo soggiorno. Organista e poi Konzertmeister a corte. Rottura dei rapporti col duca, alcune settimane di prigionia. Composizione dell'Orgelbuchlein.
1717-1723: Kothen in Sassonia; maestro di cappella a corte. Produzione quasi esclusivamente strumentale o vocale profana, poiché la corte è di confessione calvinista. Morte di Maria Barbara nel 1720: Matrimonio nel 1721 con Anna Magdalena Wilcke, che gli darà tredici figli.
1723-1750: Lipsia in Sassonia; *Kantor* della Scuola di San Tommaso annessa all'omonima chiesa e Director Musices della città. Direttore del *Collegium Musicum studentesco*. Membro della *Societat der Musikalischen Wissenschaften*. Morte[46].

Dopodiché dobbiamo concordare con Schweitzer, quando dice che conosciamo ben poco, purtroppo, della vita intima di Bach, marito e padre di famiglia[47]. In effetti è già molto difficile riuscire a conoscere bene le profondità più intime della mente e del cuore di un uomo col quale noi stessi possiamo avere direttamente a che fare. Se poi pensiamo di poter ottenere ugualmente un buon risultato per interposta persona, vale a dire confidando nell'esperienza vissuta da altri, sappiamo bene che quanto ci viene riferito mescola fatti oggettivi al giudizio personale.

Se infine poniamo tra noi e quelle testimonianze più di duecentosessant'anni, dobbiamo arrenderci all'evidenza e concordare con Schweitzer. Una grande cautela ed una rispettosa

---

[46]Una delicata pennellata sugli ultimi giorni di vita di Bach: il 22 luglio, quando la sua situazione di salute si aggrava ulteriormente, chiede e riceve l'ultima Comunione a casa, per poi spegnersi il 28 luglio, all'età di sessantacinque anni, poco dopo le 20,15.
[47] A. SCHWEITZER, *Bach, il musicista poeta*, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1952, V edizione 1998, pag. 105.

delicatezza verso l'umana natura di una persona è dunque d'obbligo, tanto più se pensiamo che ogni uomo, in se stesso, è un infinito universo! Prima di tutto, abbiamo a disposizione ciò che Carl Philipp Emmanuel Bach riferisce di suo padre[48] all'amico (e primo, grande biografo bachiano) Johann Nikolaus Forkel, il quale, nella sua *Vita, arte ed opere di Johann Sebastian Bach*, scrive:

> Ai grandi meriti che Bach ebbe come virtuoso, compositore ed insegnante prodigioso vanno aggiunti quelli di padre di famiglia, amico e cittadino d'eccezione. Lo testimoniano le sue assidue cure per l'educazione e l'istruzione dei figli ed il coscienzioso adempimento dei suoi doveri civili e sociali. Tutti cercavano la sua compagnia, e chiunque amasse l'arte, straniero o compatriota, trovava sempre aperta la sua casa, sicuro di essere accolto con grande gentilezza. Per questa sua natura socievole, unita alla fama prestigiosa, le visite in casa sua non mancavano mai. Come artista Bach era di una modestia senza pari[49].

Forkel è stato indubbiamente un fervido biografo, infiammato dalla sua grande ammirazione per Bach e dall'amicizia con i suoi figli; preziosissime, anzi fondamentali sono le testimonianze che egli ci ha lasciato circa la tecnica che Johann Sebastian utilizzava per impostare le mani nell'esecuzione al cembalo, e come componesse ed eseguisse all'organo (lo vedremo nei capitoli seguenti). Però, per quanto riguarda la connotazione umana e caratteriale, non ci vuole molto a capire che, sebbene egli si sia onestamente sforzato di offrirci il profilo più completo e

---

[48] Il materiale biografico fu fornito a Forkel tramite rapporto epistolare. Interessantissima, ad esempio è una lettera autografa vergata da Carl Philipp Emmanuel ad Amburgo nel 1774 circa. A tal proposito cfr. M. T. GIANNELLI (a. c. di) *Musica Poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, Ed. ECIG, Genova, 1986, pp. 247 e ss.

[49] J. N. FORKEL, *Vita, arte ed opere di Johann Sebastian Bach*, Ed. Curci, Milano 1982, pag. 93.

preciso che gli fosse possibile, tuttavia non è riuscito completamente a non cedere al fascino e, certo, all'amore suscitati in lui dalle doti di questo grandissimo compositore, tanto da indurlo a "smussare un po' di angoli". L'idea migliore e più obbiettiva possibile che potremo farci di Johann Sebastian e del suo temperamento umano, dobbiamo cercare di costruircela accostando fra loro frammenti piccoli e lacunosi[50] di un'immagine, quella del carattere di un uomo, che già per sua natura è sfumata, difficilmente afferrabile e, per l'inesorabile trascorrere del tempo, è ormai irrimediabilmente perduta nella sua integrità.

§ II.1 – UNA GRANDE IMPETUOSITA': LA PAROLA ALLE FONTI

Johann Matthias Gesner, rettore della scuola di S. Tommaso a Lipsia dal 1730 al 1734 scrive di Bach, oltre a elogiarne l'abilità tastieristica e musicale: «Dovresti vederlo dunque mentre canta non una sola melodia, ma prestando attenzione nello stesso tempo a trenta o anche quaranta musicisti, accennando ad uno con la testa, a un altro battendo il piede, avvertendo ad un altro il ritmo e la misura con un dito minacciante, dando a uno la nota alta, al secondo la bassa e al terzo la mediana, facendo sentire con la sua voce tutte le altre»[51]. Quel "dito minacciante" lascia trasparire un che di impetuoso nell'immagine di Bach che si occupa di musica, pretendendo una precisione grande, quale si addice all'arte.

E' un'impetuosità che anche i figli hanno sperimentato. Christian Daniel Friedrich Schubart ci riporta una scena con Bach in camicia da notte e berretto in testa: «Mi ricordo di un aneddoto che il Bach londinese[52] raccontava a Schwetzingen. Parlando della

---

[50] Cfr. S. e M. VARATOLO, *J. S. Bach, Homo universalis. Die Kunst der Fuge*, Ed Naxos 2009, ISBN 8.570577-78.

[51] BD II 432.

[52] È Johann Christian Bach, figlio di Johann Sebastian.

grandezza di suo padre egli confessava di non essere sempre in grado di suonare quello che egli aveva composto. Una volta, raccontava a Cannabich e Wendling, stavo improvvisando al clavicembalo in maniera meccanica e mi fermai ad una quarta e sesta. Credevo che mio padre dormisse mentre invece saltò fuori dal letto, mi diede un gran ceffone e risolse quindi la quarta e sesta»[53]. Questo carattere impetuoso muove un parere che Bach esprime su Carl Philipp Emanuel, secondo quanto riferito da Carl Friedrich Cramer nel 1792/93: «non è che del blu di Prussia: si scolora dopo un poco»[54]. Il Berlinerblau, detto anche Blu di Prussia o di Parigi, è un pigmento blu scuro utilizzato per le vernici ed una volta anche per i disegni tecnici (era detto anche blu degli ingegneri) oltre ad essere la base per tingere i tessuti. Fu scoperto per caso a Berlino nel 1704 da Diesbach e Dippel e commercializzato da Milori a partire dal 1724. Dalla metà del Settecento è stato il pigmento azzurro più utilizzato dagli artisti fino alla scoperta ed alla diffusione del blu di cobalto (1807). Si altera facilmente per l'esposizione alla luce o per contatto con sostanze alcaline. Qui Bach sta esprimendo un giudizio piuttosto severo sul figlio Emmanuel il quale, avanzando d'età e indispettito dal fatto di non essere capito dal pubblico (problema che spesso aveva avuto anche il padre), avrebbe allora inclinato ad una certa galanteria facilmente popolare, che Johann Sebastian non condivideva affatto. Anche al figlio Johann Christian non manca la testimonianza di una stoccata pungente: «Il mio Johann Christian si imporrà grazie al suo carattere sciocco»[55].

Intemperanze non mancano neppure verso amici e conoscenti, come quando Bach scrive in termini irati a un locandiere cui aveva prestato o noleggiato un clavicembalo, forse per una festa, il 20 marzo 1738 (vigilia del suo compleanno!):

---

53 BD III 804.

54 BD III 973.

55 Ibidem.

«*Signor Martius, la mia pazienza è alla fine. Quanto tempo credete che aspetterò il clavicembalo?*», minacciandolo di concludere in malo modo l'amicizia[56].

Addirittura pare proprio che in un'occasione (non tanto chiara in verità) il nostro buon Bach, da giovane, abbia sfoderato minacciosamente la spada contro qualcuno. In merito a questo fatto, è interessante ciò che dice Emmanuel nella sua corrispondenza con Forkel:

> Su di lui vi sono racconti molto avventurosi. Pochi di essi sono esatti e riguardano i suoi giovanili tiri di scherma. Il mio defunto padre non ne volle mai sapere nulla e La prego di lasciare da parte queste storie ridicole[57].

Non neghiamolo: il carattere intrigante di queste parole ci incuriosisce un po'. Di quale "storia ridicola" si tratta?

> Durante gli anni in cui Bach si trovava ad Arnstadt come organista della Chiesa Nuova, Johann Sebastian, allora appena ventenne, apparve davanti al Concistoro (il Consiglio della Chiesa) il 4 agosto del 1705 per lamentarsi di uno studente di nome Geyersbach. Una notte, mentre attraversava la piazza del mercato di ritorno dal castello, Bach passò accanto a sei studenti seduti sulla Pietra Lunga, quando improvvisamente uno di loro, Geyersbach, lo seguì con un bastone chiedendogli spiegazioni: perché lo aveva insultato? Bach rispose di non averlo affatto insultato, e che nessuno poteva testimoniarlo, perché lui andava per la strada in silenzio. Geyersbach replicò che anche se Bach non lo

---

[56] BD III 627. 45c.

[57] BD III 801.

aveva offeso, aveva offeso il suo fagotto in diverse occasioni, e che chi insultava il suo strumento insultava anche lui; che si era comportato come uno sporco cane ecc… ecc… A quel punto Geyersbach lo colpì all'improvviso. Non essendo preparato a questo, Bach stava per sguainare la spada, ma Geyersbach gli era caduto tra le braccia e ruzzolarono insieme finché gli altri studenti che erano seduti con lui non intervennero a separarli in modo che Bach potesse continuare il suo cammino verso casa. Non meritando un tale trattamento e non essendo al sicuro per la strada, chiese umilmente che Geyersbach fosse adeguatamente punito, e che a lui venisse data soddisfazione e fosse garantito il rispetto degli altri, in modo che da lì in avanti lo lasciassero passare senza offese né attacchi (…). Il Concistoro concluse che Geyersbach era responsabile dell'incidente, dato che non solo si era rivolto per primo a Bach, ma era stato anche il primo a colpire. D'altra parte, si scoprì che Bach aveva effettivamente chiamato Geyersbach "fagottista da strapazzo", e i membri del Concistoro lo ammonirono perché avrebbe fatto meglio ad astenersi dal chiamare Geyersbach "fagottista da strapazzo"; giacché questo comportamento dà adito a spiacevolezze di questo genere, (…) perché gli uomini devono convivere con *imperfecta* (ciò che non è perfetto); egli deve andare d'accordo con gli studenti, e non devono rovinarsi la vita a vicenda[58].

[58] C. WOLFF, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, nella versione italiana *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Edizioni Bompiani, Milano 2003, pp. 103-104.



Dalla lettera di Emmanuel *(nella foto – Fig. 12)* affiora dunque tutta la premura di un figlio che, pur sapendo del caratterino del padre fin dalla giovinezza, è tuttavia onesto nell' ammettere che qualcosa di vero circa quel fatto c'è, ma che lui, come suo padre quando era ancora in vita, preferisce lasciar perdere.

Vi sono poi i crudi fatti biografici che ci parlano delle conseguenze di quest'indole schiva, riservata ma assai poco remissiva nell'accettare il rapporto di dipendenza che il costume del tempo imponeva agli artisti: il rimprovero mossogli sempre dal concistoro della Chiesa Nuova di Arnstadt, dove Bach era organista, per la sua assenza di ben quattro mesi (era andato a Lubecca ad ascoltare Buxtehude); il rapporto col duca di Weimar, troncato in malo modo e che costò a Bach, per le sue insistenze, ventisei giorni di carcere; vari scontri in "botta soda e risposta bachiana caustica" coi colleghi musicisti e docenti alla scuola di San Tommaso, come le controversie che sorsero fra il consiglio municipale, le autorità religiose e lo stesso Bach in merito a quali compiti dovessero ritenersi prioritari per il Thomaskantor[59],

---

[59] Il ruolo di Cantor, diversamente dalla posizione di maestro di cappella in una corte, comportava considerevoli impegni didattici in varie discipline (tra cui l'insegnamento del latino, in cui Bach era comunque ben preparato), oltre alla direzione delle attività musicali. Per questo motivo diversi consiglieri municipali non ritenevano le doti di virtuoso e di compositore criteri prioritari per la scelta,

al punto che, poco dopo la morte dello stesso Bach, il borgomastro Stieglitz ebbe occasione di ribadire il concetto: "*La scuola ha bisogno di un Cantor* (cioè di un insegnante e direttore di musica)*, non di un Kapellmeister* (cioè di un direttore addetto alla musica sacra), *ancorché ovviamente debba conoscere la musica!*"[60] Davvero interessante, quest'ultima citazione, per capire quanto tenacemente Bach avesse a cuore la musica sacra.

Insomma, un bel caratterino, non c'è che dire!

§ II. 2 – Un esperto di organi. Un padre e un maestro che sa scherzare

Forkel ci racconta che:

> Bach veniva ricevuto a Dresda con tutti gli onori, e ci andava spesso, soprattutto per sentire l'Opera. Di solito si faceva accompagnare da suo figlio Wilhelm Friedemann. Prima della partenza soleva dirgli: "Allora, Friedemann, andiamo a sentire le belle canzoncine di Dresda?"

Certamente da questo aneddoto s'intuisce l'opinione che Bach aveva dell'arte musicale teatrale: musica per piacere, nulla di più. Infatti Johann Sebastian non ha mai composto nulla per teatro, nonostante avesse piacere di andarci. Ciò che a noi interessa è la pennellata alquanto cordiale, simpatica e calorosa tra padre e figlio che qui emerge[61].

Nella lettera da Amburgo di Carl Philipp Emmanuel, il figlio di questo impetuoso padre, scrive:

---

ma, anzi, tendevano a diffidare di candidati potenzialmente inclini a sacrificare gli impegni didattici in favore dell'attività musicale.

[60] C. WOLFF, *op. cit.*, pag. 300.

[61] BD III 801.

> Egli conosceva alla perfezione ogni aspetto dell'arte organaria. Se un organaro aveva lavorato con scrupolo, restando tuttavia finanziariamente danneggiato nella costruzione di uno strumento, egli esortava i committenti a corrispondergli una quota supplementare. (…). La prima cosa quando esaminava un organo era questa: egli diceva scherzando: "Devo sapere prima se l'organo ha buoni polmoni" e, per sincerarsene, tirava tutti i registri e suonava col ripieno più massiccio.

Oltre all'onestà professionale di esperto d'organi che Emmanuel vuole ricordare, è estremamente graziosa la battuta sui "polmoni" dello strumento, tanto che l'autore della lettera la sottolinea premettendovi il verbo "scherzando".

Sempre nella stessa lettera, Emmanuel racconta:

> Ascoltando una fuga a più voci particolarmente complessa, egli sapeva subito anticipare, alle prime entrate del tema, quali artifici contrappuntistici sarebbe stato possibile applicare, e il modo più corretto per un compositore di svolgerli; in questi casi, se ero accanto a lui, ed era a me che egli aveva espresso le sue supposizioni, tutto contento mi ammiccava con un colpetto sulla spalla quando avveniva quello che si sarebbe aspettato.

Se l'intento principale di questo passaggio è riferire sulle immense capacità compositive e contrappuntistiche della mente musicale di Bach, non può non colpire questo quadretto di calda e spontanea complicità padre – figlio che emerge da sotto le righe e di cui, forse, neppure Emmanuel si è accorto di darci testimonianza, mentre vergava la sua lettera: "tutto contento"; "mi ammiccava…".

Il 15 ottobre 1747, Bach annotò un canone sul quaderno di Johann Gottlieb Fulda (1718-1796), studente di teologia e

musicista nell’orchestra della scuola di San Tommaso *(nella foto, l’autografo – fig. 13)*.



Bach accompagnò questo canone con due scritte in latino. La prima, in basso a sinistra dice: *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros*[62]. Si tratta di una piccola professione di fede nella provvidenza e nella volontà di Dio di consolare secondo giustizia chi accoglie e sopporta le sofferenze.

La seconda scritta, in basso a destra, dice: *Domino Possessori hisce notulis commendare se volebat J. S. Bach*[63]. Se anche qui vi è contenuta una piccola devozione cristiana, secondo la quale Bach affida se stesso a Dio, al Signore che ha creato i suoni e la loro armonia, e quindi la musica, in questo secondo scolio Johann Sebastian sta anche scherzando con lo studente al quale ha affidato le parti del canone, come a dirgli: “Metto me stesso nelle tue mani.

---

[62] Credo. Cristo incoronerà coloro che portano la croce.

[63] J. S. Bach voleva affidare se stesso al Signore padrone di queste note.

Cerca di fare un buon lavoro", dimostrando una certa misura di complicità e quasi una sfumatura paterna verso il giovane.

Capitolo III

Tirando le somme

Credo che il quadro umano e artistico più bello che abbracci degnamente la persona di Johann Sebastian Bach l'abbia realizzato un suo grande studioso ed esecutore dell'opera organistica, padre Pellegrino Santucci O. S. B.

> Ritengo sprecato un giudizio, anche sommario, sul grande Johann Sebastian Bach. Non è male però rivederne quel quadro addomesticato che molti hanno dipinto per farne emergere, un po' semplicisticamente, la grandezza, il genio, la personalità. Il rilievo di certi difetti molto spesso può essere più positivo che negativo nella valutazione globale di un individuo. Bach, il grande patriarca, tutto dedito al culto, alla musica, alla numerosissima prole, è solo una faccia della realtà. Bach fu uomo di straordinarie qualità e di molti difetti: scontroso, insofferente, litigioso, contestatore a modo suo, difficile, ambizioso in senso buono. Affronta tribunali (vince oppure viene condannato e va in galera), sindacalista *ante litteram* chiede rivalutazioni di stipendio e pianta in asso i suoi datori di lavoro. È oggetto di pettegolezzi sentimentali, lotta contro le difficoltà finanziarie e familiari, soffre la cecità, cambia padrone frequentemente… Un tipo irrequieto, insomma, e di non facile contentatura. Ma poi c'è il lavoratore indefesso, il maestro dei suoi figli e di quelli altrui, il servitore fedele di Principi ed Ecclesiastici, il padre esemplare di famiglia. Tutte cose che evidentemente rivelano l'uomo nella sua fisionomia complessa e, apparentemente, contraddittoria. In più emerge sull'uomo il credente rigido, condizionato

> dalla religione nella pietà, nella vita, nell'arte, col costante pensiero rivolto a Dio "per lodarlo" e al prossimo "per istruirlo". La sua formazione teologica, l'adesione al pietismo, lo studio della Bibbia, il suo libro di preghiere, ne fanno un uomo che nella fede trova vita e nutrimento e che della fede esalta, attraverso la sua arte, gli altissimi misteri[64].

Una curiosità merita di essere infine conosciuta. La rappresentazione che Bach ha realizzato dell'essenza e del messaggio della cristianità nella sua musica religiosa è così potente, accurata e bella, che in Germania viene considerato quasi come un "Quinto Evangelista", tanto che nel calendario liturgico luterano Johann Sebastian è commemorato nel giorno della sua morte, il 28 luglio.

Dal canto nostro, un cattolico sa che non potrà mai prendere Bach come modello teologico per la propria fede; potrà tuttavia, anzi dovrà imitarlo molto, anima e cuore, nel fervore, nella devozione innamorata e soprattutto nella perseveranza appassionata della sua fede che ha superato ogni dolore, ogni croce, ogni sofferenza e ogni delusione che la vita di ogni giorno da sempre offre, ed infligge, a ogni uomo.

---

[64] P. SANTUCCI, *L'opera omnia organistica di J.S. Bach. Introduzione all'opera. Analisi delle composizioni*, Ed. Berben, Ancona 1976, pag. 11.

Terza Parte

La Grande Fantasia e Fuga

CAPITOLO I

UN'ESEGESI "VERTICALE"

Le poche linee guida tracciate fin qui, prima sulla natura sacra dell'organo, quindi sul pensiero e sull'umanità di Bach, sono in pratica le chiavi per aprire le serrature della porta che ci immette nella "stanza" delle pagine organistiche. Ci manca un ultimo tassello a questo puzzle preliminare, che in pratica fa da disimpegno tra la "stanza precedente" e questa seguente nella quale ci appressiamo ad entrare. Chiunque, fin dal titolo questo capitolo, si sarà chiesto: cosa significa esegesi "verticale"? Per rispondere, dobbiamo prima domandarci quale sia il cuore dell'odierna filologia musicale: il metodo storico – critico.

Che cos'è?

Nel nostro ambito, possiamo dire che si tratta di una visione "orizzontale" dell'evento musicale: strumenti storici, autografi dagli archivi, studi (a volte estremamente meticolosi) del tocco. Tutte cose, in sé, ottime. C'è un "tuttavia". Tempo fa mi è capitato di ascoltare alcune incisioni bachiane realizzate da un noto organista – filologo italiano ed edite per una famosa rivista musicale. Si trattava di esecuzioni incise con organi storici turingi, secondo un percorso di ermeneutica storico – critica delle fonti del Bach – Archiv di Lipsia. È stato indubbiamente gratificante poter ascoltare Bach eseguito sugli organi da lui stesso suonati ed è senz'altro edificante poter riflettere sulle testimonianze ed i trattati musicali dell'epoca, che ci consentono di conoscere o, meglio, di intuire qualcosa in più del modo in cui i grandi compositori suonavano.

Ma dopo qualche minuto, un velo di torpore e mestizia mi è sceso nell'intimo. Non riuscivo a capire da cosa fosse causato

quello stato d'animo, nonostante quelle esecuzioni potessero ritenersi filologicamente magnifiche.

Quando ho letto sulla rivista stessa l'intervista che l'esecutore aveva rilasciato, ho capito qual era il problema: risiedeva proprio nello storicismo critico da lui praticato. Lo studioso si definiva simile all' *homo laicus*, come quello che, con la "gaia scienza", aveva "ucciso Dio": un *homo laicus*, che tuttavia confessava con apprezzabile sincerità un'istintiva inclinazione e predilezione per la musica scritta proprio nell'Ancien Régime cristiano. Una tenera nostalgia, dunque, alla quale però lo studioso nell'esecuzione pratica non cede mai.

Ecco il motivo di quella torpida tristezza: è una triste limitatezza ridurre la musica sacra a cavia della scienza secondo il solo metodo storico – critico, un metodo che amo definire "orizzontale" perché ripiega l'uomo sull'uomo, senza la benché minima possibilità d'innalzarlo al trascendente; e questo semplicemente perché, portandolo all'estremo limite dell'ideologia, non ammette che la trascendenza sia presa in considerazione dagli strumenti della ragione, quando invece la musica sacra trascende già di per se stessa, in quanto bellezza, il piano naturale del creato. Il problema, dunque, risulta risiedere nell'esecuzione stessa, prima di tutto nell'ignoranza o nell' arbitrario stravolgimento del linguaggio degli affetti e dell'arte barocca, e poi (anche nel caso in cui si renda tale linguaggio con fedeltà) nella pressoché totale indifferenza verso il divino, al Quale tale musica tende per propria natura.

Una ricerca filologica che rimanga a tal punto fine a se stessa e così ancorata a motivazioni di una "presuntuosa ragione", finisce col dimenticarsi di quell'essere umano che è stato il compositore, per rendere lui e la sua musica un asettico oggetto di studio, anziché uno spirito benedetto con particolari talenti che procedono dai doni di grazia di Dio. Uno studioso del genere finisce inevitabilmente per diventare un pesciolino chiuso in una laguna: trova cibo di suo gusto, sta comodo, e quindi non riesce

più a percepire che c'è altro, c'è l'oceano per il quale è nato e al quale non pensa più: resta lì, nella sua piccola laguna.

Un abisso chiama l'abisso: si sfocia nel "filologismo", dove incontriamo sì ricchezza nella timbrica, negli effetti sgargianti, nel virtuosismo, ed anche molte valide avanguardie per certi aspetti della scienza musicale... per giungere alfine ad un'amara, tiepida conclusione, e cioè il cadere nel deficit più assoluto degli unici due aspetti veramente indispensabili per comprendere la musica sacra: quell'approfondimento teologico e quelle motivazioni spirituali ed umane che hanno guidato Bach, Palestrina, De Victoria, Zipoli e molti altri come loro nella realizzazione dei capolavori che ci hanno lasciato a testimonianza di una natura umana vera, vibrante, sincera, nella quale Dio non solo era presente, ma spesso straripava in espressioni di gioia e di passione, come un fiume in piena.

Su questo aspetto occorre soffermarci un attimo. A qualche musicologo, ad esempio, potrà forse sembrare fuori luogo porre accanto ai lavori di Bach (così spiritualmente eloquenti e liturgici per natura) la musica di Domenico Zipoli. In effetti, le composizioni per organo del maestro pratese ad un primo approccio appaiono più che altro un lavoro "di maniera", ovvero né più né meno di ciò che ci si aspetterebbe da un buon organista di quel periodo, ma nulla di più.

È il limite di fronte al quale, secondo il mio parere di semplice musicista liturgico e di credente, ci si arresta quando si vuole considerare solo in senso storico/critico l'opera compositiva separandola dal vissuto dell'uomo che l'ha realizzata.

Certo, le opere per organo di Zipoli, viste sulla carta, magari non si differenziano per immediata eloquenza dai lavori di altri abili musicisti dell'epoca (Scarlatti, Pasquini, Martini), cosa che invece avviene puntualmente per la musica di Bach, la quale di per se stessa attacca il cuore, in quanto vuole descrivere e suscitare stati d'animo profondi e precisi.

Eppure anche in questo caso abbiamo a che fare col frutto dell'arte di un uomo religioso fin da bambino, entusiasta della sua

fede, un ragazzo che rinuncia ai molti onori conquistati anche grazie al successo riscosso dalle sue *Sonate d'Intavolatura d'organo e cembalo,* un giovane che dà il suo addio alle glorie del mondo e, ispirato dal suo generoso amore per Dio e per il prossimo, si fa missionario nella Provincia Gesuita Guaranì, in Bolivia.

Gli echi della passione missionaria ed umana di questo giovane diacono, morto neanche quarantenne alla vigilia della sua ordinazione sacerdotale, ancora oggi risuonano tra gli indios, memori e grati per una così fresca testimonianza di fede e musica: quelle comunità cattoliche ancora cantano le messe e suonano i brani per organo di Domenico perché, come loro stessi candidamente dicono: "La sua musica è così allegra, immediata e calda che non possiamo non suonarla: fa parte di noi, ci fa stare bene! Anche noi siamo così: siamo allegri!"[65].

Certamente una buona proposta esecutiva va preparata in due momenti distinti, ma reciprocamente complementari. Prima di tutto si deve comprendere il più in profondità possibile il linguaggio musicale di questi lavori, senza trascurarlo ma neppure stravolgerlo con vaghezze e sentimentalismi estranei alla partitura: si tratta sì di un linguaggio che forse può apparire di maniera, ma che risulta fresco e piacevole all'orecchio, così come avviene per altre composizioni del medesimo periodo.

Poi, affinché la pratica musicale possa divenire autentico servizio al Culto e alla verità, occorre che l'organista esecutore costruisca nel proprio intimo un pensiero retto, sia umano che "pneumatico"[66], consapevole di quale vissuto vi sia dietro quelle armonie.

---

[65] Carlos Iraipi, direttore del conservatorio di Urubicha, in M. LUCONI (un film di) *Domenico Zipoli: un Musicista tra gli indios*, DVD, Edizione Lions club Prato e Provincia di Prato 2008.

[66] Disponibile cioè all'opera dello Spirito, all'azione della Grazia Divina, che possa così parlare attraverso l'opera delle mani del musicista.

Solo così, non soltanto per mera abilità tecnica, ma per un sincero, spirituale desiderio di servire, potranno di nuovo affiorare in tutta la loro autentica genuinità le tenui pennellate di quel carisma musicale e cristiano che tanto toccò gli indios da trascenderne la storia musicale/liturgica ed accendere quest'enorme affetto per quel giovane così caro e suscitare una riconoscenza profondissima ed appassionata per l'arte musicale che egli trasmise, spendendo la sua stessa vita per quella gente. Erano uomini dalla pelle di un altro colore: un popolo, però, nel quale Domenico vedeva soltanto dei fratelli nell'umana carne e nella grazia del Battesimo.

In poche parole, alla premessa di una preparazione filologica seria e ben curata, deve far seguito una resa pratica che abbia la volontà precisa di donare qualcosa di spirituale, o che almeno non vi si opponga deliberatamente.

È vero, forse qui si esprime un concetto difficile, che qualcuno potrebbe non comprendere, perché si tratta di guardare al "totalmente altro", non solo con gli occhi della cultura, ma con lo sguardo di tutta una vita che si dona, come lo è stata quella di Domenico. Di fronte a questa difficoltà, dunque, possiamo capire il senso di parole come quelle di San Bernardo di Chiaravalle:

> *Nec lingua valet dicere, nec littera exprimere: expertus potest credere quid sit Jesum diligere.*
>
> La lingua non ha forza sufficiente per dirlo, né le parole scritte riescono ad esprimerlo: solo chi l'ha provato sa cosa sia amare ardentemente Gesù[67].

Magari ad un onesto studioso di musica, animato da pura e nobile intenzione, potrà tuttavia sembrare che a colpire così tanto gli *indios* sia stata più che altro l'umanità di Zipoli in sé, e che la sua musica possa essere stata una semplice, seppur utilissima, scintilla:

---

[67] Inno *Jesu dulcis memoria*.

la splendida umanità e la sincera fede di Domenico difficilmente risultano trasparire dalle sue opere (perlomeno dalle *Sonate d'Intavolatura*), che sono musica ben scritta... ma non di più. D'altra parte la cultura italiana (compresa quindi la religiosità musicale) non prevedeva l'esposizione dei sentimenti, come invece accadeva più abitualmente nella musica del Nord d'Europa. Ciò valeva anche nell'opera: vi si poteva trovare un'arietta frizzante che pure parlava di morte e distruzione. A conti fatti, parrebbe di voler cavare del buon miele da una roccia, magari ben levigata, ma pur sempre roccia.

Mi si permetta a questo punto di svestire i panni dello "studioso" e di mettermi negli abiti del credente che vive nella Liturgia il suo più genuino rapporto col Cielo.

In realtà non si tratta di far scaturire per grazia di Dio miele da un'inanimata roccia, bensì di compiere un'operazione che secondo me deve stare alla base del ministero musicale liturgico: porsi in relazione col piano soprannaturale della Grazia.

Qui non si tratta più di musicologia o filologia, ma di teologia pura che rispecchia una fede autentica, così come può tranquillamente esserlo anche quella di un uomo semplice.

La mia convinzione è che gli indios siano stati colpiti dalla musica di Zipoli perché questo giovane straordinario ha permesso che nella sua musica di maniera entrasse tutta l'energia del piano soprannaturale della Grazia, non tanto per mezzo di estasi mistiche o chissà quali mortificanti esercizi spirituali, ma semplicemente non avendo in sé una volontà esplicitamente contraria a che ciò avvenisse.

E così da quelle rocce, sulla carta così convenzionali e manieriste, sono sgorgati fiotti di limpido miele con grande abbondanza. Erano esecuzioni intrise di grazia celeste, di cui, certamente oggi, ad evento concluso, può non esserne ravvisabile traccia alcuna nella sola partitura scritta: occorre mettere quelle pagine d'organo accanto all'affettuosa memoria di un popolo che ha vissuto quegli eventi, e ne ha conservata l'eco, perché: "tra il

Vangelo e la vita dei Santi c'è la sola differenza che corre tra una musica scritta e una musica cantata" (S. Francesco di Sales).

L'organista d'oggi deve allora fare qualcosa che sta a monte di un'esecuzione corretta ed al di là del proprio fervore personale: ha da tornare a sentire la cultura e la dottrina cristiana come suo appannaggio, connaturato alla propria pratica musicale. Bisogna che torni a saper collaborare con le realtà soprannaturali che, mediante la Divina Liturgia, dal Cielo discendono sulla terra.

Mettendo da parte l'ottima umanità e spiritualità di Domenico, non mi risulta ad esempio che Merulo, Gabrieli, Cavazzoni, Frescobaldi, Scarlatti, Pasquini ed altri musicisti che hanno lavorato per il culto siano stati canonizzati: hanno solo operato da artigiani abili, animati per lo meno da una consapevolezza dei contenuti della fede e di ciò che occorreva per servirla col loro talento e col linguaggio musicale del periodo in cui vivevano.

Questo è il caposaldo che sta alla base di qualunque filologia, di qualsiasi studio di tocco, di ogni resa attuale delle partiture di qualsivoglia autore.

Deus datus est.

Dio è dato come elemento discriminante di cui tenere conto nella cultura e nel lavoro di questi uomini, al di là del fervore personale più o meno manifesto, o di quanto (e se) abbiano lasciato trapelare qualcosa degli intimi convincimenti delle loro anime.

Se Girolamo Frescobaldi compone una *Toccata avanti la Messa*, il suo lavoro è efficace; se scrive una *Toccata per l'Elevatione*, funziona in modo eccellente.

Perché? Era un mistico?

Non direi.

Era un santo?

Non saprei.

È assai più probabile che Girolamo operasse un ragionamento di questo tipo: "Devo accompagnare con l'organo il solenne momento dell'ingresso all'altare del celebrante. Come

posso fare a trasmettere a chi ascolta quell'austerità che i miei committenti si aspettano che io susciti nella gente, commentando quell' *Introibo ad altare Dei*[68]? Ecco, così!".

Et-voilà: *Toccata avanti la Messa della Domenica*. Una musica che, se suonata come si deve, funziona perfettamente ancora oggi.

"Bisogna che descriva il momento centrale del Canone della Messa. Come posso fare a suscitare l'affetto proprio che mi si chiede che sperimentino coloro che osservano l'Ostia Consacrata elevata verso la Croce? Si potrebbe fare in questo modo…".

Ed ecco per noi, ad esempio, la *Toccata per l'Elevatione della Messa delli Apostoli*, un brano talmente efficace da smuovere ancora l'intimo fremito della gente che l'ascolta…se l'organista ha chiara la spiritualità sottesa ad una pagina simile.

In altre parole, bisogna smetterla di volgere lo sguardo ai compositori come se fossero cadaveri distesi sui tavoli di un obitorio, pronti per essere sezionati dalle avide mani di un fanatico d'anatomia e chirurgia. Occorre invece un profondo e delicato rispetto verso degli esseri umani immersi nei loro contesti storici intrisi di una cultura ben precisa, quella cristiana, per servire la quale essi hanno offerto il proprio talento e ne hanno ricavato un compenso utile alla propria sussistenza.

Il resto è un segreto che spetta solo a Dio conoscere.

Per questo un organista, soprattutto se liturgico, dopo aver preso in considerazione gli aspetti orizzontali dello studio musicale, dopo essersi preparato a saltare, non può non saltare; dunque non si può fare a meno dell'esegesi verticale, che altro non è se non lo slancio dalla terra al Cielo, l'afflato spirituale, la sete di Dio che sta innata nel cuore del compositore di musica sacra, al di là del fervore, della devozione e della santità di vita che lo hanno caratterizzano come uomo.

---

68 "Salirò all'altare di Dio". È il Salmo 42, che il celebrante recita nelle preghiere d'inizio della Messa nel Rito Romano Antico del Concilio di Trento, detto "di S. Pio V".

Senza porre al centro il Cielo a cui Johann Sebastian volge lo sguardo, … *si Deus non daretur*, insomma, allora Bach rimane un magnifico ed incompreso sconosciuto.

Sed Deus datus est. Ma Dio si è lasciato conoscere nell'umanità e divinità del Suo Figlio Unigenito. Se Dio allora è dato, procediamo alla verticalità della nostra esegesi, non senza passare prima per un onesto piano orizzontale.

Gli effetti di un tale impegno non tarderanno e, quando meno c'è da aspettarselo, stupiranno l'esecutore per primo, perché proverà lui stesso un'emozione nuova, non dettata da mera tecnica o vuoto virtuosismo, né da fervorini o scialbi sentimentalismi, ma da quella che può essere definita solo come *sobria ebrietas spiritus*, la sobria ebbrezza dello spirito.

Capitolo II

Alle fonti di un Capolavoro

Nella moderna discografia e nella totalità delle partiture musicali, sotto la sigla BWV 542 si intende un brano chiamato *Fantasia e Fuga in Sol minore*.

Davvero così è ed è tutto?

C'è qualcosa che possa dimostrare, per esempio, che tale Fantasia e Fuga sia nata come dittico del tipo "preludio e fuga"? Per poter condurre un'analisi il più possibile corretta e renderci conto con cosa abbiamo a che fare, occorre dunque accostarsi alle fonti e alle testimonianze più antiche in nostro possesso.

§ II. 1 – Gli antefatti di una Fuga

Non sono moltissime le pagine d'organo di Bach di cui si hanno tracce o prove che ci permettano di conoscerne con una certa sicurezza le circostanze della loro venuta alla luce. Di solito dobbiamo accontentarci di individuare il periodo in cui è avvenuta la stesura di tali brani. La Fantasia e Fuga in Sol minore parrebbe invece una di quelle pagine avente una storia piuttosto articolata e, per molti versi, affascinante ed entusiasmante proprio perché ricostruibile, almeno in buona parte.

Tutto comincia dal motivetto di una danza olandese, dal titolo *Ik ben gegroet van* (“Io ti sto salutando”, “Io ti saluto”). Vediamone la melodia[69]:



Un grande organista, Johann Adam Reincken[70], considerato uno dei più alti maestri della scuola organistica nordica, pubblicò nel 1687 una raccolta di Sonate e Suites per due violini, viola da gamba e basso continuo, chiamata *Hortus Musicus*. Il tema della *Sonata n° 5*, qui riportato, altro non è che una rielaborazione del motivetto olandese:

[69] P. WILLIAMS, *The Organ Music of J. S. Bach. Vol. I / BWV 525-598; 802-805, etc.*, Ed. Cambridge Studies in music, Cambridge 1980, Exemplum 112 pag. 120.
[70] Deventer, 27 aprile 1623 (?? probabilmente no) – Amburgo, 14 novembre 1722.



Bisogna sapere che l'arte di Reincken — assieme a quella di Buxtehude, di cui era caro amico — esercitò un'enorme influenza sul giovanissimo Johann Sebastian: prova della grande stima per il maestro amburghese sono ad esempio gli arrangiamenti BWV 954, 965 e 966, realizzati su lavori tratti dall'*Hortus Musicus*.

L'antefatto più interessante è tuttavia il seguente. Intorno al 1714 Johann Tobias Krebs (7 giugno 1690 – 11 febbraio 1762), allievo d'organo di Johann Sebastian, realizza la copia[71] di una Fuga composta dal suo maestro.

Di seguito possiamo vedere il tema di questa fuga.



71 BB (Berlin Deutsche Staatbibliothek) P 803.

Si tratta della prima copia fino ad oggi a noi giunta della Fuga BWV 542. Il tema di questa fuga ha dunque due innegabili fonti di ispirazione: 1) il motivetto olandese *Ik ben gegroet van*; 2) il tema della Sonata n° 5 dell'*Hortus Musicus* di Reincken[72]. Johann Sebastian deve quindi aver steso questa Fuga durante gli ultimissimi tempi in cui si trovava ad Arnstadt (1703-1708) come organista della Chiesa Nuova di San Bonifacio, dotata di un nuovo organo a due manuali, oppure durante i primi anni del periodo di Weimar (1708-1717).

§ II. 2 – UNA FANTASIA DIFFICILE DA INQUADRARE

La nostra Fantasia ci offre invece non pochi problemi, soprattutto riguardanti l'inquadramento cronologico. Certe caratteristiche ci spingerebbero a vederla come il lavoro di un Bach ancora piuttosto giovane: l'uso del pedale, ad esempio, non è così esageratamente complicato come invece si può sperimentare altrove: basti pensare all'uso del pedale nella Fuga stessa che a questa Fantasia viene abbinata. Altri tratti, però, parrebbero indicarci una maturità artistica avanzata, specialmente nella grande profondità e sapienza con cui è disciplinata l'armonia.

La Fantasia è dunque nata prima o dopo la Fuga di cui Krebs ci fornisce la prima testimonianza? È l'opera di un musicista più o meno adulto?

Non spetta a noi, in questa sede, addentrarci in una simile selva oscura, dove spiragli di luce paiono mescolarsi a fitte tenebre.

---

[72] Per amor di precisione va detto che una versione assai semplificata di questo tema da *Ik ben gegroet van* si trova in un libro di canzoni e motivetti popolari, *Oude en nieuwe Hollantse Boerenliedjes*, stampato in Amsterdam nel 1700; non c'è però prova alcuna e neppure un indizio probante che Bach se ne sia servito per elaborare il suo soggetto prima del 1714, quando cioè ha composto la sua Fuga (cfr. P. WILLIAMS, *The Organ Music of J. S. Bach*, Vol. I, Ed. Cambridge & Studies in Music, Second Edition, p. 86).

Se nulla possiamo dire circa gli antefatti di questa pagina problematica, vedremo quali dati di fatto emergeranno dall'analisi dell'evento storico in cui famosi musicologi come Philipp Spitta hanno pensato di collocarla.

Capitolo III

Un grande virtuoso nel contesto di uno scandalo

Nel giugno del 1720, a Koethen, scende ancora una volta il velo della tristezza e del cordoglio nella vita di Johann Sebastian. Infatti, mentre Bach si trova in viaggio col principe Leopold per accompagnarlo a Karlsbad, Maria Barbara, la sua amata moglie, improvvisamente muore. Quando Johann Sebastian, ignaro, ritorna a casa, la trova già sepolta: non può fare altro che andare a piangere sulla tomba ancora fresca di colei che per tredici anni aveva condiviso con lui le gioie più pure e i molti travagli della vita.

La scomparsa dell'amata moglie non poteva non porre Johann Sebastian di fronte all'immensa responsabilità che, in quanto padre, aveva nei confronti dei figli, della loro buona crescita ed educazione umana, artistica e cristiana.

A Koethen Bach si trova bene, ma ora, perduto il prezioso ed impareggiabile contributo della moglie per la serenità della famiglia, Johann Sebastian comincia a guardarsi attorno. Forse il problema maggiore è che a Koethen vige il calvinismo, una scissione rispetto al ceppo luterano originario, che per di più risulta particolarmente ostile all'impiego di musica elaborata ed alta nel culto. Ciò basti a farci intuire il malessere che in precedenza Johann Sebastian deve aver vissuto alle dipendenze del duca di Weimar (nonostante lì si occupasse molto di musica liturgica e organistica), se aveva finito con l'accettare il posto a Koethen.

La permanenza di Bach a Weimar, infatti, si era deteriorata a causa di certi screzi ed incomprensioni col duca regnante Wilhelm Ernest. In quel periodo, grande simpatizzante per Bach è invece il nipote del duca (e principe ereditario), Ernest August, che invita

spesso Johann Sebastian a suonare nel suo castello e non lo tratta da servo o subalterno, ma da gradito ospite ed amico. Il duca, però, che è in cattivi rapporti col nipote, proibisce ai propri dipendenti musicisti di andare a suonare al castello del principe ereditario. Bach non ne tiene per nulla conto ed è questa la causa scatenante che lo fa cadere in disgrazia presso il duca (oltre ad altre incomprensioni di natura remunerativa e forse perfino religiosa).

Quando il posto di Kapellmeister di Weimar si libera per la morte del titolare Samuel Drese, il duca non nomina Bach, come ci si potrebbe aspettare, ma prima offre l'incarico a Telemann e, a seguito del rifiuto di costui, concede la nomina al figlio di Drese, Johann Wilhelm. Per Bach questa è una offesa enorme: egli ha ampiamente dimostrato il suo amore per la musica sacra, ha dato prova della sua straordinaria abilità all'organo e del suo talento per la composizione di corali e cantate! Per questo, dato che il suo amico e protettore, Ernest August, si è imparentato per legami matrimoniali col principe di Kothen, Leopold, a quest'ultimo offre i suoi servigi, accettando di trasferirsi presso una corte calvinista, dove il suo principale impiego sarà la composizione di musica da camera: il culto calvinista vieta l'utilizzo di musica sacra elaborata e l'organo si limita ad accompagnare il canto dei salmi e di qualche esile corale.

Il duca di Weimar si rifiuta di congedare Bach, che tuttavia, mosso da un vivo senso della giustizia e del diritto, continua a protestare e a chiedere licenza con ostinazione. Il duca fa carcerare Johann Sebastian per quasi un mese, ma poi non può far altro che lasciarlo andare.

Un'ottima occasione si presenta pochi mesi dopo la scomparsa di Maria Barbara.

Il 12 settembre di quello stesso anno era morto Heinrich Friese, organista della chiesa di San Giacomo ad Amburgo. Aveva occupato quel posto per un tempo molto lungo: la sua assunzione

risale al 26 novembre 1674. Fu così bandito il concorso[73] per il posto di organista di quella chiesa. Amburgo era uno dei centri nevralgici della grande musica tedesca: chiunque avrebbe rinunciato al titolo di Kapellmeister o di compositore di corte se tale ruolo per di più (come nel caso di Bach) fosse stato esercitato in una piccola, seppur accogliente, corte di provincia (come era quella di Koethen).

Al concorso vennero invitati otto organisti, Bach compreso. Degli altri sette, soltanto tre avrebbero potuto in qualche modo competere con Johann Sebastian:

- *Vincent Lubeck* (1684-1755), che fu organista della - chiesa di San Giorgio ad Amburgo dal 1724 al 1740 e dal 1740 fino alla morte fu titolare dell'organo della chiesa di San Nicola come successore del padre;

- *Johann Georg Hertzog* (?-?), organista ad Ambrugo;

- *Matthias Cristoph Wiedeburg* (?-?), insegnante di musica proprio a Kothen, poi Kapellmeister a Gera e presente ad Amburgo dal 1718. Fu Kapellmeister e Kantor ad Aurich dal 1728 al 1744.

La data fissata per la prova del concorso era il 28 novembre. Lubeck rinunciò a partecipare il 25 novembre, mentre Hertzog si ritirò il 27. Wiedeburg non rispose all'invito. La commissione per il concorso[74] era composta dal pastore Erdmann Neumeister, famoso autore di testi per cantate sacre e stimato come ottimo predicatore, insieme a sei membri facenti parte del concistoro della chiesa e del municipio; vi erano inoltre il Cantor Joachim

[73] L'analisi dei fatti del Concorso di Amburgo in questa sede si rifà principalmente ad A. BASSO, *Frau Musika…,* vol. II, op. cit.
[74] BD II 102.

Gerstenbuttel e, per fornire un competente aiuto nella scelta del vincitore, i tre organisti delle chiese principali del luogo: Andreas Kneller, organista della chiesa di San Pietro, Georg Preuss, della chiesa dello Spirito Santo e, soprattutto, l'anziano decano degli organisti amburghesi, Johann Adam Reincken[75], titolare dello strumento della chiesa di Santa Caterina, proprio quel grande compositore e musicista che, assieme a Buxtehude, aveva tanto influenzato l'arte del giovane Bach.

Johann Sebastian non poteva sostenere la prova nella data stabilita, perché il 23 novembre doveva a tutti i costi rientrare a Koethen per i preparativi del compleanno del principe Leopold, il 28 novembre. Così, nei giorni precedenti il suo inderogabile rientro a corte, Bach prima suonò gli organi più belli della città, dando modo agli organisti membri della commissione di valutare le sue doti, e infine sostenne una prova ad hoc organizzata proprio per lui nella chiesa di Santa Caterina, alla presenza di alcuni magistrati del consiglio municipale e di Reincken in persona. Il testimone più interessante dei fatti del concorso di Amburgo è Johann Mattheson, organista e "musicologo", il quale ce ne fornisce un racconto molto singolare:

> Mi ricordo, e della cosa si ricorda anche una notevole quantità di persone, che alcuni anni prima di ottenere un ragguardevole cantorato, un certo grande virtuoso aveva concorso al posto di organista in una non piccola città; aveva dimostrato tutto il proprio valore sugli organi migliori e più belli e aveva destato in tutti l'ammirazione per la sua abilità[76].

---

[75] In realtà è pacificamente acclarato che il 1623 come anno di nascita è un'esagerazione messa in giro dallo stesso Reincken, il quale, dopo la sua nomina ad assistente di Heinrich Scheidemann, nel 1658, si attribuì ben vent'anni in più d'età, per evitare che i superiori della chiesa sollevassero obiezioni contro la sua troppo giovane età.

[76] *Der Musikalische Patriot*, Amburgo 1728, p. 316 / BD II, 253.



A un primo sguardo, suona quantomeno singolare lo stile di Mattheson (*foto – fig. 14*) nel raccontare questi avvenimenti: “Ogni riferimento a fatti, luoghi o persone reali è puramente casuale”. Si tratta di Bach o no? Sì, e senza alcun dubbio: Mattheson ce lo fa capire informandoci che, qualche anno più tardi, questo “grande virtuoso” avrebbe ottenuto un importante cantorato, cioè il titolo di Cantor a San Tommaso a Lipsia. Ci dice inoltre che Johann Sebastian, anziché sostenere la prova canonica, aveva dato un saggio della sua abilità in altro modo, cioè facendosi udire agli “organi migliori e più belli” della città.

Ma quale città? È davvero Amburgo? Perché il narratore è così sfuggente? Cos’è successo a quel concorso? Si direbbe qualcosa di grave, di scandaloso per cui è pietoso e saggio tacere il luogo e i personaggi.

Proseguiamo nella nostra lettura.

> Ma al tempo stesso era stato informato che, accanto agli altri inetti compagni di concorso, c’era anche il figlio di un agiato artigiano, il quale sapeva preludiare meglio coi talleri che con le dita e a costui, come si poteva facilmente supporre, era poi toccato il servizio, con la conseguenza di scandalizzare quasi tutti[77].

[77] Ibidem.

La questiona va chiarita. Quando era stato nominato Heinrich Friese per l’organo di San Giacomo, la procedura d’esame aveva stabilito che il prescelto per assumere l’incarico versasse nelle casse della chiesa una conveniente somma di denaro, a titolo di ringraziamento per la nomina ricevuta. Per il concorso a cui Bach era stato invitato, fu decisa la stessa procedura. Tale condizione sarebbe stata comprensibile nel caso in cui vi fosse stato da scegliere tra concorrenti di eguale talento musicale. Con Bach come candidato quest’eventualità era assolutamente fuori discussione, tanto che perfino Mattheson, anch’egli organista, non ha problemi ad ammettere che gli altri compagni di concorso erano degli “inetti”. Va anche detto che il fatto stesso di aver invitato un virtuoso del calibro di Bach al concorso indichi come, almeno da parte di alcuni dei membri di commissione, si volesse superare tale prescrizione di natura economica; tra l’altro si sapeva benissimo che da lui, con una famiglia numerosa sulle spalle e un incarico presso una corte piuttosto modesta, non si sarebbe potuto sperare in grandi somme versate alla chiesa. Addirittura a Bach fu concesso di farsi ascoltare in più occasioni, sui vari strumenti delle chiese principali e infine in Santa Caterina, anziché nella data stabilita per l’audizione dei candidati: insomma, a quanto pare si sperava proprio che Johann Sebastian accettasse il posto.

Come apprendiamo dai documenti ufficiali del concorso, il 21 novembre la commissione precisò che la tradizionale offerta in denaro non doveva essere considerata una condizione vincolante, tale da anteporsi al valore musicale del candidato: l’offerta sarebbe stata solo un gesto simbolico e di ringraziamento da parte del vincitore. Il racconto di Mattheson, tuttavia, non si presta ad interpretazioni raddolcite: si trattava invece di un comunicato atto a tranquillizzare l’opinione pubblica, mentre in realtà molti dei membri intendevano offrire il posto per San Giacomo al miglior offerente.

E così andò.

La prova per gli altri concorrenti si tenne il 28 novembre; ogni decisione fu rinviata – su richiesta di uno dei consiglieri della chiesa, Johann Luttas – al 12 dicembre, poi al 19, per dare eventualmente modo a Bach, almeno in apparenza, di decidere per una risposta affermativa.

Bach invia una lettera, il cui testo purtroppo non risulta esserci conservato: si tratta però di un rifiuto, probabilmente motivato sia da ragioni economiche sia, come possiamo immaginarci, di natura morale e religiosa. Un rifiuto, insomma, che provocò uno scandalo negli ambienti amburghesi.

Il 22 dicembre fu scelto come vincitore Johann Joachim Heitmann, che il 6 gennaio versò nelle casse di San Giacomo la non indifferente somma di 4.000 marchi. È davvero interessante e divertente la conclusione del racconto:

> Si era giusto nel tempo del Natale e l'eloquente predicatore in capo, che non aveva per niente dato il proprio consenso ad una delibera simoniaca, lesse nella maniera più splendida il Vangelo in cui si narra della musica degli angeli alla nascita di Cristo: il recente episodio dell'artista respinto gli diede l'opportunità di esprimere in maniera naturale il proprio pensiero e concludere press'a poco con questo singolare *epiphonemata*: egli crederebbe fermamente che se anche venisse dal cielo un angelo di Betlemme, il quale suonasse divinamente, e volesse diventare organista nella Chiesa di San Giacomo, ma non avesse denaro, quegli dovrebbe soltanto volarsene via[78].

[78] Ibidem.

Mattheson dice che si era nel tempo di Natale: i fatti si concludono il 22 dicembre; si parla di un eloquente predicatore: dai documenti ufficiali, come abbiamo visto, sappiamo con certezza che il pastore Erdmann Neumeister era membro della commissione; infine Mattheson commette una "gaffe": cita espressamente la chiesa di San Giacomo *(foto: interno – fig. 15)*. È proprio Bach, dunque, e si tratta appunto del Concorso di Ambrugo del 1720.



Capitolo IV

Quella musica fu davvero suonata ad Amburgo?

§ IV.1 – Amburghesi prima entusiasti, poi indignati

Di proposito ci siamo addentrati nelle vicende del concorso per San Giacomo ad Amburgo. Prima di tutto, sarebbe davvero interessante sapere fino a che punto gli amburghesi fossero stati colpiti dall'arte organistica di Johann Sebastian Bach: moltissimo, e lo possiamo dire con discreta certezza.

Da cosa? Intanto dalla deliberata e prudente "scivolosità" del racconto di Mattheson.

Come mai?

In filologia testuale ed esegesi delle fonti, accertato che ci si trova di fronte ad un deliberato silenzio d'omissione, una delle classiche domande – chiave da porsi per la comprensione del testo è: perché l'autore non ha esplicitamente citato luoghi e personaggi, limitandosi invece ad allusioni, seppur piuttosto chiare?

La risposta è semplice.

Mattheson scrive proprio ad Amburgo e per l'ambiente musicale e culturale amburghese. Scrive il suo racconto nel '28, cioè otto anni dopo gli eventi; sa benissimo, però, che quello scandalo è ancora ben vivo nella memoria dei testimoni e tuttavia non può esimersi dal raccontarlo, probabilmente anche ai fini della propria credibilità e reputazione.

Sceglie così la via "laconica", nella forma che abbiamo visto. Proprio la portata di questo scandalo simoniaco, le cui braci risultano ancora essere nascoste sotto la cenere ma pronte ad innescare un nuovo incendio alla minima imprudenza, ci fa capire il grande impatto positivo che Johann Sebastian doveva aver avuto

sulla gente amburghese, rimasta delusa per la perdita di un così grande organista.

C'è un altro documento che ci racconta dell'ultima audizione per il concorso, quella sostenuta in Santa Caterina: è il *Nekrolog* (BD III 666), il necrologio sulla vita dell'ormai defunto Johann Sebastian Bach, redatto nel 1754 da Carl Philipp Emmanuel e dall'allievo J. Fr. Agricola. In un passaggio di tale documento si legge:

> In questo periodo (…), egli si recò ad Amburgo e si esibì per oltre due ore allo splendido organo di Santa Caterina davanti al Magistrato e ad altre personalità di rilievo della città, colmandoli di stupore. Il vecchio organista della chiesa, Johann Adam Reincken, che aveva quasi cent'anni, lo ascoltò con particolare piacere. Bach, su richiesta dei presenti, improvvisò a lungo, per quasi mezz'ora, e con abili variazioni sul corale *An Wasseflussen Babylon*, come era solito fare il migliore organista di Amburgo ai Vespri del Sabato. Riferendosi soprattutto a questo brano, Reincken gli rivolse questa lode: "Credevo che quest'arte fosse morta, ma vedo che in te vive ancora". Questo giudizio di Reincken era del tutto inatteso, in quanto era stato lui stesso, molti anni prima, a mettere in musica quel corale nel detto modo; e questa circostanza, così come la tendenza all'invidia di Reincken, non era affatto sconosciuta a Bach. Reincken insisté poi affinché venisse a trovarlo e gli mostrò grandi riguardi[79].

Alcuni storcono il naso circa l'affidabilità di questo racconto. Secondo certi studiosi il dubbio sorge dal fatto che a scrivere il necrologio siano stati un figlio[80] e un allievo[81] di Bach, i quali, pur di lasciare ai posteri un buon ricordo del padre e del maestro, si sarebbero concessi anche qualche "fantasia sul tema", non

[79] Traduzione del *Nekrolog*: C. WOLFF, *Johann Sebastian Bach*…, op. cit., pag. 253.
[80] Cioè Carl Philipp Emmanuel.
[81] J. Fr. Agricola (1720 – 1774) Nel 1738 divenne allievo di J.S. Bach a Lipsia.

corrispondente alla realtà dei fatti. Stavolta, oltre alla filologia del testo, sono gli stessi elementi delle fonti documentarie a venirci in aiuto per fare chiarezza.

L'eccezionale abilità all'organo che Bach ha dimostrato ad Amburgo e in diverse audizioni, non solo in quella in Santa Caterina, testimoniataci da Mattheson in modo incontrovertibile, come abbiamo visto, è un dato di fatto assodato in forza dello scandalo bruciante che suscitò la mancata assunzione di Bach per la chiesa di San Giacomo.

L'accusa principale di "invenzione fantasiosa" rivolta ad Emmanuel e ad Agricola, circa l'episodio dell'audizione di Amburgo, prende le mosse soprattutto a motivo della citazione del complimento che Reincken *(foto – fig. 16)* fa a Johann Sebastian.



Ora, abbiamo già accennato a quanto l'arte di Reincken fosse stata importante per la formazione artistica del giovane Bach. Gioverà ricordare che negli anni 1700 – 1702 Johann Sebastian era già stato ad Amburgo, in visita di studio, accostandosi alla musica municipale profana, al teatro dell'opera e soprattutto agli organisti di quella città, tra i quali, guarda caso, Johann Adam Reincken e Joachim Gerstenbuttel (che saranno entrambi membri di commissione al concorso del 1720): a questi prestigiosi maestri dell'arte organistica quel giovane si era avvicinato con la trepidazione dello studente, del novizio, dell'apprendista, ma anche con la curiosità e il senso critico del grande musicista che già si intravedeva. Dunque, nel passo appena letto, i due autori rammentano come la composizione del corale *An Wasserflussen Babylon* per mano di Reincken non fosse sconosciuta a Bach.

Ebbene, esiste una prova eccezionale a supporto dell'onestà di riferimento dei fatti nella testimonianza resa nel necrologio da Emmanuel e Agricola: un recente ritrovamento archivistico.

Nel 2006 è stato scoperto a Weimar quello che a tutt'oggi sembra essere il più antico manoscritto autografo[82] superstite di Johann Sebastian, vergato nell'anno 1700 circa: si tratta di una copia del Corale *An Wasserflussen Babylon* di Reincken[83], che Bach aveva copiato per il suo maestro, Georg Bohm a Luneburg. Emmanuel e Agricola mostrano non solo di essere a conoscenza di quanto accaduto ad Amburgo fin nei dettagli, ma danno anche prova di obiettività schietta e sincera, che non "sporca" affatto l'immagine di un buon padre ed un bravo maestro, quando

---

[82] *Weimarer Orgeltabulatur: Die frühesten Notenhandschirften Johann Sebastian Bach* (Kassel, Basel: Bärenreiter, 2006), with an English translation by J. Bradford Robinson on pp. XXI-XXXIII.

[83] Riferimenti di catalogazione del manoscritto: «J. N. J. | An Waßer Flüßen | Babylon. | Auff 2 Clavier. | et pedal. |Joh. Adam Reinckè | colophon, p. 8: 'Il Fine | â Dom. Georg: Böhme | descriptum ao. 1700 |Lunaburgi:'; four folios».

riferiscono con viva semplicità che Bach non si aspettava affatto un complimento da parte di Reincken.

È inoltre del tutto comprensibile che, presente Reincken, Bach abbia scelto di improvvisare su quel corale, a lui così caro da molto tempo, per diverse ragioni:

1) mostrare a Reincken il proprio apprezzamento ed affetto artistico;
2) dimostrare le proprie capacità, misurandosi con il lavoro di quello che era stato un modello da ammirare e seguire;
3) cercare di ottenere una disposizione positiva e favorevole nei suoi confronti per il posto di organista per cui si era bandito il concorso.

Vanagloriosa ambizione, come sostiene la scuola buscaroliana? Per niente, se insistiamo sul fatto che i due narratori non celano come l'elogio mosso da Reincken colpisca proprio per il suo carattere inaspettato: pare proprio che né Bach né i presenti si aspettassero un simile compiacimento da parte dell'anziano organista decano.

Se Emmanuel ed Agricola avessero inventato il fatto, senza dubbio avrebbero omesso l'aggiunta di questo dettaglio emotivo di Bach e dei presenti, insistendo invece sul fatto che un tale, brillante risultato c'era da aspettarselo, data l'abilità di Bach all'organo.

Se ci riflettiamo bene, infatti, non appare molto efficace né accattivante verso i lettori riferire che l'elogio mosso a Johann Sebastian da parte di uno dei più ragguardevoli organisti viventi dell'epoca "cade dal cielo" e, qual fulmine a ciel sereno, colpisce d'improvviso gli astanti.

Quella che emerge è piuttosto un'umanità naturale, toccata da sincere e comprensibili preoccupazioni: di un grande artigiano della musica di vedere onestamente valutato il valore della propria arte; di un padre, per offrire sicurezze migliori ai propri figli; di un

essere umano come qualsiasi altro in cerca di una nuova, sospirata tranquillità e gratificazione.

§ IV. 2 – "SAPEVO BENE DA DOVE QUESTO TEMA ERA PRESO E CHI L'AVESSE SVILUPPATO…"

Auditori entusiasti e poi scandalizzati. Reincken dilettato da quel trentacinquenne virtuoso. Ecco il quadro che emerge dal vaglio delle fonti e delle testimonianze sui fatti di Amburgo. La questione che a noi interessa è: la Fantasia e la Fuga BWV 542 hanno a che fare con questi eventi?

Tutti gli appassionati di Bach conoscono Julius August Philipp Spitta, musicologo ed insegnante tedesco di notevole erudizione. La sua immensa e monumentale biografia di Bach è stata considerata una pietra miliare per gli studi musicali bachiani. Fu proprio Spitta a far notare la somiglianza tra il tema della Sonata n° 5 di Reincken e la Fuga BWV 542 e a supporre che questo brano sia stato eseguito alla presenza di Reincken nell'audizione in Santa Caterina per omaggiare l'anziano maestro, sia nelle sue origini olandesi – le quali sarebbero rammentate dal succitato motivetto della danza che ha fornito il materiale per il soggetto della fuga – sia nella sua arte compositiva, utilizzando sì il motivo olandese nella sua tonalità originale di Sol minore, ma variandolo secondo le medesime linee con cui Reincken lo aveva modificato per la sua Sonata n°5. C'è poi la *Piccola Cronaca di Anna Magdalena Bach*, una sorta di appassionata biografia che sarebbe stata redatta dalla seconda moglie di Johann Sebastian e che ormai è stata riconosciuta come apocrifo, per di più tardo rispetto alla vita del compositore: eppure qui viene collocata la Fantasia e Fuga proprio nel contesto del concorso di Amburgo, e nella Chiesa di Santa Caterina.

Quali obiezioni si possono muovere alla supposizione della Fantasia e della Fuga eseguite nella chiesa dove Bach svolse la sua prova ad hoc?

Prima di tutto è altamente probabile che la Fantasia in quanto preludio alla Fuga non sia stata affatto impiegata, perché forse ancora non era neppure stata scritta. Oppure, se anche fosse già esistita, magari in vesti più semplici, quasi certamente non ha svolto il ruolo di introduzione alla Fuga alla quale oggi è comunemente associata. È F. C. Griepenkerl nel suo commento filologico[84] del 1844 al brano, a dirci che Fantasia e Fuga

> sono qui collegate l'una con l'altra per la prima volta, giacché normalmente comparivano singolarmente. Ci ha indotto a questo collegamento una vecchia copia della Fantasia proveniente dalla mia collezione, dopo la cui conclusione si trova propriamente indicato il tema della Fuga. Mattheson ha affermato nel suo "*Organisten-probe*", p. 33: "Il tema della fuga fu in precedenza trasposto su carta da una penna talentuosa e nell'anno 1725 sottoposto ai candidati per un posto da organista". Da ciò si deduce che la fuga fu composta prima del 1723, dunque non a Lipsia.

Il fatto che in copie o edizioni precedenti la Fantasia presenti, al suo termine, il soggetto della Fuga, spinge Griepenkerl ad affermare la dipendenza dei due brani l'uno dall'altro; lo studioso, comunque, ci tiene a sottolineare che la sua è una scelta arbitraria, messa in atto per la prima volta nella storia della divulgazione della Fantasia e della Fuga.

C'è poi un problema di tipo tecnico.

L'organo della chiesa di Santa Caterina, andato purtroppo distrutto durante il secondo conflitto mondiale, come fa notare

[84] J. S. BACH, *Orgelwerke,* Band II, Ed. Peters, Leipzig – London – New York 1844.

Peter Williams[85], non possedeva il Re3 alla pedaliera, indispensabile per l'esecuzione della Fuga (e, nel caso, anche della Fantasia). Certo, si potrebbe supporre che Bach possa aver operato un trasporto di tonalità.

Ancora Griepenkerl ci dice in merito:

> La Fuga da sola, senza la Fantasia, compare anche in Fa minore; risulta però chiaro che non fu composta originariamente dal compositore in questo tono, ma vi è stata trasposta da una mano estranea, dal momento che l'altezza di alcune note del pedale, che per estensione arriva al Do grave, ha dovuto essere cambiata per poter eseguire in Fa minore, apparendo meno fluida e naturale. Perciò la cosa migliore sembra lasciar stare la Fantasia e Fuga secondo il mio più vecchio esemplare, evitando gli errori di scrittura, e speriamo pertanto che il confronto con altre copie ed edizioni convinca gli esperti, che noi abbiamo fatto la scelta giusta. Una copia assolutamente eccellente della Fuga che ci è stata fatta pervenire in seguito, dall'eredità di J. L. Krebs[86], ha confermato nella maggior parte dei casi le nostre scelte di lettura; dove non è così, i miglioramenti mancanti sono adesso stati, per conseguenza necessaria, aggiunti nel testo. Per meglio distinguere tuttavia le lezioni più vecchie del maestro, certificate anche da antiche copie, dalle più recenti, come secondo la nostra opinione sono presenti in particolare nella copia di Krebs, noi abbiamo stampato come aggiunta le varianti al termine della prefazione, cosicché ciascuno possa fare liberamente la sua scelta nella lettura di questo pezzo.

Pare proprio si debba concludere che la nostra BWV 542 a Santa Caterina non si sia proprio udita. Dunque, niente a che fare

---

85 P WILLIAMS, *The Organ Music of J. S. Bach.* Vol. I, op. cit., pp. 118 e ss.

86 È la copia manoscritta del 1714, la più antica copia a noi giunta della Fuga, ed è in Sol minore.

col concorso di Amburgo del 1720? Ancora una volta il dilemma lo scioglie Mattheson. Infatti, nel raccontarci[87] del concorso del 24 ottobre 1725 per un altro posto di organista ad Amburgo, il Duomo stavolta, il nostro amico "grafomane" si lascia scappare una considerazione preziosissima. In quel concorso, era stato consegnato ai candidati un soggetto sul quale avrebbero dovuto realizzare una Fuga. Mattheson lo riporta nel suo *General – Bass – Schule*[88]:



E così Mattheson commenta:

> Il tema della fuga fu in precedenza trasposto su carta da una penna talentuosa e nell'anno 1725 sottoposto ai candidati per un posto da organista. Io sapevo bene da dove questo tema era preso, e chi l'avesse magistralmente elaborato per iscritto.

A una prima lettura, potrebbe sembrare un po' poco e qualcuno potrebbe muovere due ragionevoli obiezioni:

A) perché non dire esplicitamente che si tratta di un lavoro di Bach?

---

[87] BD II 302.

[88] *General-Bass-Schule*, stampato in Amburgo nel 1731 presso Johann Christoph Kissner (cfr. P. WILLIAMS, *The Organ Music…*, op. cit., Second Edition, pag. 86).

B) Quando Mattheson afferma di sapere di chi fosse il soggetto di quella fuga, potrebbe riferirsi ad un altro soggetto, derivato anch'esso dal motivetto olandese *Ik ben gegroet van*, precedente la fuga bachiana?

In realtà Mattheson, nel suo solito stile laconico, ci ha già detto e dato tutto ciò che ci serve.

Prima di tutto, è interessante proprio il fatto che Mattheson non nomini Bach, esattamente come non ha fatto quando ha raccontato del concorso di Amburgo, dove faceva però intendere che si trattava di Johann Sebastian.

Inoltre, come per il racconto di quel concorso, così anche in questa nuova circostanza Mattheson scrive ad Amburgo e ritiene quantomeno imprudente rammentare esplicitamente qualunque fatto che abbia a che fare con quello scandalo, per il quale la zona amburghese è ancora "calda".

Veniamo alla seconda obiezione.

Nel racconto del concorso, Mattheson ci faceva intuire con l'accenno al cantorato che si trattava di Bach e, come se non bastasse, c'era la gaffe sulla Chiesa di San Giacomo.

E qui?

Fa addirittura di meglio: come abbiamo detto, riproduce il soggetto per farlo conoscere al lettore.

Basta esaminare prima il soggetto della Fuga bachiana, risalente – ricordiamocelo – almeno al 1714, e poi il soggetto che venne proposto per il concorso del Duomo e riportato da Mattheson per rendersi conto che sono pressoché identici. A scanso di eventuali equivoci o interpretazioni opinabili, Mattheson riproduce, oltre al soggetto, anche il contro – soggetto[89], assegnato per la prova del Duomo:

89 Sempre in *General-Bass-Schule* (cfr. P. WILLIAMS, *The Organ Music*…, op. cit., Exemplum 111 pag. 119 (Cfr. P. WILLIAMS, op. cit., Second Edition, pag. 86).



Ebbene, è lo stesso, identico contro-soggetto che Johann Sebastian utilizza nella sua Fuga BWV 542. Insomma, il narratore, ancora una volta, ci dice: “Chi vuol capire, capisca”.

- Soggetto della Fuga BWV 542 di J. S. Bach:



- Soggetto della Fuga di cui parla Mattheson:



- Contro – soggetto della Fuga BWV 542 di J. S. Bach (alla seconda voce contralti del primo rigo, dal IV quarto della prima misura):



- Contro – soggetto della Fuga di cui parla Mattheson:



L'obiezione più probabile da sollevare potrebbe essere questa: un motivo musicale del genere di questo contro – soggetto ricorre piuttosto comunemente nelle composizioni contemporanee alla nostra Fuga; si potrebbe ipotizzare che tali riferimenti archivistici non siano sufficientemente probanti. Il soggetto e il contro – soggetto riportati da Mattheson non costituiscono dimostrazione documentaria se considerati separatamente; se invece vengono collocati insieme nello stesso contesto e nella stessa circostanza, cambia tutto. Come dire: se rinvenire una singola impronta digitale parziale del pollice, benché alquanto riconoscibile, è solo un indizio seppur abbastanza imbarazzante, trovarne lì accanto una seconda dell'indice della stessa persona e per di più integrale è una prova di "avvenuto delitto".

Se proprio dovessimo avere a che fare con un perfetto "avvocato del diavolo", un'ultima osservazione critica potrebbe essere questa: abbiamo la certezza che ad Amburgo c'era almeno un organo dove Bach avrebbe potuto eseguire quel pezzo, dal momento che pare non abbia proprio potuto farlo in Santa Caterina? La risposta è davvero interessante: certo, c'era. E c'è ancora, perfettamente funzionante, dopo un accurato restaurato filologico: è l'Arp Schnitger *(nelle foto seguenti: facciata – fig. 17 – e tastiere manuali – fig. 18)* della chiesa di San Giacomo, lo strumento conteso al concorso dello scandalo del 1720.





Per perfetta onestà intellettuale, è comunque doveroso tener conto dei pareri di molti organisti[90] che hanno provato a suonare la Fantasia e Fuga BWV 542 su quest'organo. Mentre la Fantasia risulta improponibile perché il temperamento antico con cui sono accordate le canne non permette l'esecuzione di un brano così innovativo nell'uso dei colori cromatici, ed il risultato sarebbe assai poco gradevole all'orecchio, la Fuga invece riesce molto bene, senza problemi, in tutta la sua gradevolezza.

Possiamo così formulare le nostre conclusioni.

La Fantasia BWV 542 è assai improbabile che sia stata eseguita ad Amburgo nell'ambito delle audizioni per il concorso del 1720, mentre la Fuga BWV 542 è stata certamente eseguita in quella circostanza da Johann Sebastian.

Senz'altro non è stata eseguita all'organo della chiesa di Santa Caterina, alla presenza di Reincken (audizione di cui ci raccontano Emmanuel e Agricola nel necrologio). È invece molto probabile che Reincken l'abbia egualmente udita, eseguita però su

---

[90] Bisogna tuttavia riferire il parere di altri studiosi, secondo i quali ciò potrebbe non costituire un problema insormontabile; anzi, ci sono alcuni che hanno perfino acutamente ipotizzato che paradossalmente potrebbe stato nelle intenzioni di Bach sfruttare la grande aggressività nella resa secondo un tale temperamento: un "urlo musicale", in fin dei conti, non è detto che debba essere per forza armonioso e gradevole. Considerazioni del genere, comunque, varcano un po' la soglia di un'ermeneutica che tenga conto degli elementi storici disponibili per entrare in una, certamente interessante e perfino utile, indagine delle intenzioni. Da parte nostra, limitiamoci agli elementi storici e documentari immediatamente vagliabili.

un altro organo della città, probabilmente – anzi, giunti a questo punto dovrebbe essere dimostrato il contrario – sull'organo per il quale era stato bandito il concorso.

Una Fuga, dunque, che pare proprio abbia entusiasmato gli amburghesi, se il soggetto fu conservato e cinque anni dopo venne proposto – leggermente modificato, ma perfettamente riconoscibile – col suo contro-soggetto – identico – alla prova per il Duomo.

Questo entusiasmo risonante ad anni di distanza ci permette così di scrutare un Reincken particolarmente compiaciuto.

Ma per cosa?

L'improvvisazione su *An Wasserflussen Babylon* sull'organo di Santa Caterina (di cui l'anziano maestro era ancora titolare) pare l'apice di questo compiacimento, preparato tuttavia nei giorni precedenti da qualcos'altro, come giustamente aveva intuito Spitta, sbagliando però l'organo e presumendo anche l'esecuzione della Fantasia.

Non è forse davvero plausibile che la nostra Fuga, assieme agli altri brani eseguiti, abbia giocato la sua parte?

Non solo questo brano sviluppa *Ik ben gegroet van* – motivo d'origine olandese come d'origine olandese era Reincken – con alcune delle stesse piccole modifiche da lui impiegate per il medesimo motivetto utilizzato nella sua Sonata n° 5, ma impiega anche lo stesso stratagemma compositivo: l'omoritmia (stesso ritmo) tra le parti in movimento.

Basta un rapido colpo d'occhio per rendersene conto[91].

---

[91] Cfr. P. WILLIAMS, *The Organ Music…*, op. cit., Second Edition, Exemplum 44, pag. 90.

- Reincken, Sonata in Sol minore (*Hortus Musicus*), battuta 56:



- Bach, Fuga BWV 542, battute 50-51:



Con l'esecuzione di pagine di tal genere alla presenza di Reincken, Johann Sebastian pare voler dire all'anziano decano: "Maestro, ascolta ora qualcuno che da giovane apprendista ti ha ammirato moltissimo e dal profondo del cuore (te lo dimostra con gli spunti tratti dalla tua arte, di cui ha fatto tesoro), e vedi tu se ha imparato bene!".

È indubbiamente da prove di grande abilità tecnica e profondità di pensiero artistico – come lo è la Fuga BWV 542 – che Reincken deve aver tratto l'input per giungere alle sue conclusioni e manifestarle con il complimento mosso a Bach dopo l'improvvisazione su *An Wasserflussen Babylon*. Ha potuto constatare che il trentacinquenne turingio era degno di venir inquadrato quale erede della grande tradizione organistica nordica, illustre per l'eccellenza nell'improvvisazione.

È cosa molto umana e naturale per qualsiasi anziano artigiano ed artista sperare che l'arte per la quale si è versato sudore, lacrime e sangue sopravviva alla propria canizie.

A buon diritto, allora, l'anziano maestro avrà potuto dirsi compiaciuto e felice di trovare ancora qualcuno, relativamente giovane, padrone di quell'arte che a lui ormai con rammarico sembrava tramontata.

Anzi, trova così ancora più senso l'assegnazione di quel soggetto per la prova del Duomo del 1725: oltre ad assecondare l'entusiasta ricordo vivo in molti, vi si rendeva omaggio a Reincken, ormai scomparso da quattro anni.

CAPITOLO V

TRA TORMENTO ED ESTASI

§ V. 1 – IL DOLORE DI UN MARITO

Carl Philipp Emmanuel, nel suo già rammentato necrologio, descrive in modo commovente il dolore disperato del padre, allora trentacinquenne: aveva solo sei anni alla morte della mamma Maria Barbara, ma le scene strazianti alle quali aveva assistito gli si erano impresse per sempre nella mente[92], in quel giugno del 1720, quando Johann Sebastian, ignaro, ritorna a casa e trova già sepolta l'amata moglie.

Non ci vuole molto, se non un minimo di compassione nel senso letterale del termine[93], per farci un'idea dei dubbi, delle lacrime amare, dei turbamenti che avranno sconvolto il cuore di quest'uomo che vuole essere caparbio servo e amico di Dio. Tale sforzo ci è tanto più facile se ci ricordiamo di avere a che fare con qualcuno che sa raccontare con la musica e fissare su carta ciò che prova nel proprio intimo.

Il frutto forse più immediato di questa dolorosa pagina della vita di Johann Sebastian lo troviamo nella *Ciaccona* della *Partita n. 2* in Re minore per violino solo *BWV 1004*. Nel 1994 la musicologa Helga Thoene ha pubblicato uno studio che dimostra come la Ciaccona sia proprio un epitaffio per l'amata Maria Barbara. Due le ragioni: il nome vi ricorre spessissimo, attraverso il simbolismo delle altezze, indicate con lettere dell'alfabeto, così come ricorrono le citazioni di Corali liturgici, a loro volta contenenti le cifre del nome della sposa. È un brano concepito

---

[92] Cfr. A. SCHWEITZER, *Bach, il musicista poeta*, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1998, V Edizione, pag. 105.

[93] *Cum patior* , "soffrire insieme", condividere la sofferenza.

esplicitamente da Johann Sebastian per violino solo, strumento di cui sfrutta a fondo tutte le risorse tecniche, realizzando un perfetto esempio di musica pura, racconto di un vero e proprio cammino sonoro ed interiore. La Ciaccona è un urlo di dolore, un grido di sofferenza, lo sfogo di quella disperazione che tanto impressionò Emmanuel.

Non ci appare forse diverso questo "Bach urlante" dall'immagine raddolcita e "romantica" del ritratto ad olio di un uomo settecentesco con la tipica parrucca barocca in testa?

Se possiamo conoscere il grido che il cuore di Johann Sebastian ha levato al cielo per l'amata compagna strappata alla vita terrena, dobbiamo anche ricordarci di come, purtroppo, non sia stato l'unico urlo drammatico nella vita di quest'uomo, il cui pensiero e il cui sentimento religioso sono stati abbondantemente scolpiti dalla macerazione della sofferenza.

Vale la pena ricordare ancora che tante e tante volte, dalla più tenera, cosciente età fino alla vecchiaia, Johann Sebastian ha dovuto sopportare il dolore immenso di consegnare alla terra le bare di molti dei suoi cari, soprattutto di molti dei suoi figli.

È "questo Bach" l'uomo con cui abbiamo a che fare, sul finire dell'anno 1720.

Questo, il Bach che va al concorso di Amburgo.

§ V. 2 – La Fantasia: retorica di un cocente tormento

Sarebbe illogico pensare che Bach non abbia mai "urlato" per mezzo del suo strumento più amato, compagno di gioie e di dolori: l'organo. In effetti il suo urlo organistico pare proprio questa Fantasia. Se sotto il profilo dell'esegesi delle fonti il nostro sforzo è praticamente vano, limitiamoci a ciò che è innegabile: un profondissimo tormento emotivo assale tanto l'esecutore

mediamente sensibile quanto l'ascoltatore minimamente attento di fronte a questa Fantasia. Per poterla comprendere appieno, così come qualsiasi altra composizione per organo bachiana, non possiamo non rammentare il linguaggio codificato nella *Teoria degli Affetti*.

Si tratta della prima forma retorica adottata nell'arte della musica. Essa puntava a muovere gli affetti dell'uditorio, ossia stimolare le emotività più profonde. Già i greci avevano intuito come la musica potesse suscitare emozioni: ne parla, ad esempio, Plutarco nel suo *Trattato sulla Musica*. Tra il '500 ed il '600 la teoria musicale identificava ogni affetto con un diverso stato dell'animo (gioia, dolore, angoscia, ecc.), provocati e identificati da specifiche figure musicali, definite *figurae* o *licentiae*. La loro particolarità era contraddistinta da anomalie nel contrappunto, negli intervalli e nell'andamento armonico e agogico.

Si tratta di pennellate appositamente inserite per suscitare una particolare suggestione nella sfera delle emozioni. Athanasius Kircher, religioso gesuita, matematico e musicologo tedesco, nel suo trattato di musica *Musurgia universalis* (1650, Cap. II) afferma:

> La retorica [...] ora allieta l'animo, ora lo rattrista, poi lo incita all'ira, poi alla commiserazione, all'indignazione, alla vendetta, alle passioni violente e ad altri effetti; e ottenuto il turbamento emotivo, porta infine l'uditore destinato ad essere persuaso a ciò cui tende l'oratore. Allo stesso modo la musica, combinando variamente i periodi e i suoni, commuove l'animo con vario esito.

Bene. Chi si sentirebbe di negare che gli affetti mossi da un ascolto della Fantasia BWV 542 siano oggettivamente capaci di provocare quantomeno un turbamento in chiunque vi presti un minimo di attenzione?

È una di quelle musiche che, nel panorama della storia universale di quest'arte, non passa certo inosservata e non lascia per niente indifferenti.

Questo perché ci troviamo ad avere a che fare, non con una semplice "musica", quanto con una vera e propria "orazione musicale", che Bach ha consapevolmente progettato secondo la più pura arte retorica dell'*inventio* (creazione del materiale musicale), *dispositio* (organizzazione logica del materiale creato), *elocutio* (arte declamatoria per il miglior effetto possibile) e *actio* (arte dell'eseguire il prodotto finito) secondo uno schema ben preciso[94]:

A I (battute 1-9)
PROPOSITIO:

tema libero principale in stile improvvisativo; pedale di tonica (sol); chiusa modulata sul pedale di dominante (re).

B II (battute 9-14)
CONFUTATIO:

linguaggio musicale di tipo imitativo, contrapposto al precedente; basso del pedale in movimento; dialogo a quattro parti.

A I (battute 14-25)
CONFIRMATIO:

ritorno parziale del tema nello stile improvvisativo iniziale; molti cromatismi e modulazioni enarmoniche.

B II (battute 25 – 31)
CONFUTATIO:

[94] P WILLIAMS, *The organ music of J. S. Bach*, Ed. Cambridge, Second Edition 2003, pp. 86-87.

dialogo a quattro parti con basso del pedale in movimento (come in precedenza).

A I (battute 31 – 44)
CONFIRMATIO:

ulteriore sviluppo dell'idea cromatica iniziale, assai solennizzata dalla scala discendente affidata al pedale.

PERORATIO
(battute da 44 a 48):

cromatismi intensi che vengono risolti con una scala cromatica in assolo al pedale, con cadenza finale sulla tonica.

In altre parole (più semplici), la Fantasia è stata concepita come un discorso fatto d'armonia, anziché di parole, un'orazione che si avvale delle arti retoriche, e che mira a convincere e muovere sentimenti, cioè gli affetti.

Questo punto va chiarito un po' meglio. Non si pensi a Bach che si siede al tavolo di casa con un foglio pentagrammato nella mano destra ed un manuale d'arte retorica nella sinistra: si rischierebbe seriamente di vedere in una musica come questa un'artificiosità che invece non c'è. I musicisti barocchi sapevano semplicemente in base all'esperienza e alla sensibilità artistica sviluppata negli anni che certi cliché armonici, melodici ed agogici erano il linguaggio giusto per far percepire agli ascoltatori emozioni che loro per primi avvertivano e conoscevano.

Nessuna finzione.

Niente inganni.

Solo ottimi, sinceri artigiani del prodotto musicale.

Proprio per questo, se il ragionamento sulla veste retorica di questa Fantasia può apparire sterile o fittizio per i più, poniamo attenzione ad un'altra spiegazione, ben più connaturata al cuore: diamo a tanta arte oratoria il suo "perché umano".

Bach non grida mai a caso.

Nell'alternarsi di queste sei parti tra di sé caratterialmente opposte, troviamo genuinamente da un lato (*Propositio* e *Confirmatio*) il cuore di un uomo che, come schianto di folgore, ci racconta e ci rende partecipi della sua profonda sofferenza per gli atroci dolori inflittigli dalla vita; dall'altro (*Confutatio*), con quadretti delicati, armoniosi, tanto dolci quanto netti, vigorosi, decisi, estatici, questo medesimo cuore d'uomo non può non parlarci dell'esperienza fatta circa la tenerezza del Cielo, che sembra volersi chinare amorevolmente su questo figlio, immerso nella sua tormentata passione terrena.

Sono sublimi l'abilità e la precisione con cui Johann Sebastian ci rende partecipi del suo intimo tormento di uomo e del suo dramma di credente. Un linguaggio tanto alto quanto immediato.

Probabilmente la nostra asettica mente moderna fa come un asino: si impunta con gli zoccoli e fa fatica ad andare avanti per questa strada. Come poter essere sicuri della plausibilità di una lettura del genere per questa Fantasia, se non riusciamo nemmeno a collocarla cronologicamente, a legarla ad un periodo, ad un evento preciso della vita di quest'uomo, ad una causa prima che ne ha scatenato la vena creativa?

In realtà un ragionamento di questo tipo è più limitante che utile.

Nel mondo dell'arte di Bach, la cronologia nuda e cruda non è poi così fondamentale, come invece siamo abituati a considerarla noi, immersi nella mentalità del nostro tempo. Una riflessione del genere, sulle prime, ci sconvolge, perché dall'abitudine siamo spinti a considerare "il capolavoro" come un'opera conclusa *hic et nunc*, qui ed ora, quindi concepita da cima a fondo per sviluppare un'idea originale ed irripetibile, che non si cambia, non si può flettere, non si può riplasmare.

In Bach, invece, come ben spiega Basso[95], il capolavoro finale si presenta quasi sempre come un reticolato prezioso, scolpito e incastonato di diversi linguaggi, di pagine vergate in tempi diversi, forse pure per occasioni di segno opposto (laico o liturgico, per esempio); tali singoli lavori vengono poi ripresentati secondo un piano organico ed unitario e soprattutto selezionati rispetto all'affetto che li caratterizzava in prima istanza, perché Johann Sebastian, quando rivede, rielabora, riscrive se stesso e le proprie opere, non tocca mai gli affetti: lascia intatta la prima fiamma ispirativa di quel lavoro.

Il materiale musicale, insomma, rimane il medesimo: non muta i propri connotati, ma svolge solamente un compito nuovo in maniera talmente perfetta che non si saprebbe inventare o ipotizzare una diversa soluzione. L'originalità dell'opera di Bach non sta dunque nel suo essere prodotto "inedito", "mai visto", come saremmo portati a pensare noi oggi, ma nel suo perfetto aderire alle necessità del momento in base ad un ordine premeditato, ad un principio costruttivo preciso, fatto sempre salvo quel primo input che ha dato i natali al lavoro primitivo.

Possiamo allora affermare con sicurezza che nella Fantasia ci imbattiamo in un sofferente "grido musicale", diverso da quello che incontriamo della Ciaccona per violino solo: lì è un urlo umano, di un marito addolorato, che pronuncia tra le lacrime il nome dell'amata moglie frammisto a qualche preghiera scagliata quasi come consolante giaculatoria; qui invece abbiamo l'urlo destinato all'organo, allo strumento prediletto, al compagno fedele di una vita intera.

È lo sfogo maturo, non sguaiato, bensì riletto e ragionato del credente, che leva verso l'Alto la sua meditazione dell'incontro tra il dolore e il Cielo.

Dobbiamo poi ricordare come queste dimensioni nell'animo di Johann Sebastian non conoscano il benché minimo

---

95 A. BASSO, *Frau Musika…*, op. cit., Vol. II, pp. 240 e ss.

contrasto: se quando lavora con l'organo, Bach si mostra quale credente appassionato e abbandonato alla volontà del Suo Signore nonostante le immense sofferenze della sua vita, è nelle opere per altro strumento solo (volino, violoncello) che possiamo scrutare le passioni e le emozioni "solamente umane" del cuore di quest'uomo, prima ancora che siano rilette in senso pneumatico sull'organo, alla luce della fede.

Come sarebbe di una superficialità deprimente l'accostarsi alla Ciaccona per violino solo senza ascoltare poi la Fantasia in Sol minore per organo, allo stesso modo forse non si possono capire appieno certe opere per organo – dove il dolore umano ha ormai attraversato la sua gestazione e si è lasciato trascinare in alto, in uno sguardo soprannaturale – senza aver prima considerato lo sguardo naturale, terreno: *gratiam supponit natura*.

Se, infine, per la Fantasia non possiamo avere la certezza che sia stata la cocente sofferenza per la perdita di Maria Barbara a far scoccare la prima scintilla creativa di questo pezzo anzi, sicuramente non è stato così, tuttavia un'esecuzione da parte di Bach – in qualunque circostanza successiva a quel tragico giungo del 1720 – di questa pagina così tormentata e drammatica c'è sicuramente stata e sarà risultata pure altamente efficace nell'assumere in sé, dopo tutti i precedenti, anche quest'ennesimo episodio dell'umano dolore di un marito, di un credente, di un uomo, per mezzo di un reticolato d'affetti così pungenti.

§ V. 3 – *«Ik ben gegroet van»:* Le scelte di una Fuga

Gli uomini del nostro tempo ormai nascono immersi mente e corpo in una vera e propria lotta silenziosa e sottile, eppure feroce e spietata: è la battaglia tra luce e tenebre, dove si è spinti da una seducente bramosia d'ipotizzare e scovare le più oscure trame

nascoste finendo forse col dimenticarsi di distinguere ciò che è vero da ciò che non lo è.

Ideologie e fobia del sacro, dal canto loro, giocano un ruolo di spicco e alla moda. Così si fanno largo le più fantasiose ipotesi, giungendo perfino a denigrare come poveri sciocchi coloro che ancora credono ad un Bach fervido credente. In fin dei conti è stato proprio lui a scegliere un motivetto da ballo, profano quindi, per una fuga d'organo: prova incontestabile di poca attenzione per le necessità del culto.

Abbiamo già visto come siano proprio i dati di fatto e i documenti in nostro possesso a dimostrare l'esatto contrario e a restituirci il nostro Bach uomo, marito, padre, lavoratore e credente.

Ci ricordiamo che Johann Sebastian fa parodia del proprio materiale secondo cinque campi di operazione?

- parodia da una cantata sacra a un'altra cantata sacra;
- parodia da una cantata profana a una cantata sacra;
- parodia da una cantata profana ad un'altra cantata profana;
- parodia da un lavoro strumentale ad uno vocale;
- parodia da un lavoro vocale ad uno strumentale.

Johann Sebastian non applica mai l'operazione di trasformare parti di una cantata sacra in una cantata profana: mostra invece una particolare attenzione all'elemento spirituale originario, che non poteva essere abbassato al livello dell'opera profana, mentre un lavoro profano di buona qualità poteva essere innalzato dallo stesso autore al livello di un'opera sacra.

Rientra così perfettamente negli schemi razionali e liturgici di Johann Sebastian scegliere un bel motivetto profano per innalzarlo alla dignità di spunto per un'opera sacra, tanto più quando parliamo di una pagina libera.

Cosa significa "pagina libera"?

Per poterlo capire, occorre prima rammentare cosa sia un Corale per organo. È un componimento più o meno lungo, che si sviluppa in loco dell'antica toccata come introduzione alle parti cantate nella liturgia protestante. Il Corale ha due scopi:

a) preparare la mente e lo spirito al canto e alla preghiera;
b) fornire l'intonazione per il canto ad esso seguente.

Se il Corale è vincolato alla melodia del canto che ha il compito di introdurre, non così è per la Pagina Libera: essa sgorga unicamente dalla fantasia dell'organista, e in essa il compositore può riversare tutto se stesso, le sue gioie pure, le attese, le paure, può gridarvi il suo dolore, può cantarvi la sua lode, può supplicare, può piangere, può esultare. Sono, queste, la grandi musiche che si odono in preparazione e in conclusione della Messa o dell'Ufficio Divino in generale.

È come se stessimo parlando di due tipi di preghiera: quella vocale, fatta con parole comuni a tutta la comunità dei credenti (ad esempio il Padre Nostro), e quella mentale, che sgorga dall'intimo come libera espressione di fede, di dialogo, di confidenza con l'Altissimo. Nessuno dei due tipi di preghiera può muoversi senza l'altra: se mancherà la prima, il rischio è di costruirsi "un Dio su misura", non corrispondente alla Rivelazione; se mancherà la seconda, si finirà con dimenticare una delle scelte più belle e consolanti dell'Altissimo: essere l'*Emmanuel*, "il Dio-con-noi", in mezzo a noi. Proprio per questo non è possibile capire le pagine libere per organo di Bach senza conoscere i Preludi Corali e, viceversa, si rischia seriamente di "profanare" (render profano) ciò che invece, seppur libero, è amor sacro sbocciato in un cuore umano.

Quali frutti ha dunque dato l'impiego di questo bel motivetto?

Il soggetto ispirato a *Ik ben gegroet van* presenta un'ampia arcata melodica e un ritmo tali che il lavoro di contrappunto ne risulta parecchio efficace ed incisivo.

A tal proposito vorrei rammentare qualche aneddoto.

Tempo fa, ad un mio amico è bastato sentire un mio tentativo di esecuzione dell'inizio del brano per due volte che già non riusciva a smettere di canticchiare tra sé il soggetto.

Stessa cosa per i ragazzi dell'oratorio estivo della mia parrocchia: al termine della preghiera del mattino è stato sufficiente suonare l'inizio della Fuga per un paio di volte perché sentissi loro canticchiare il soggetto nei momenti in cui erano sovrappensiero o intenti in alcune mansioni pratiche.

Quindi è accaduta la stessa cosa ad un mio giovane amico "novizio dell'organo": solo che a lui, da bravo musicista qual è – avendo familiarità con le partiture e un orecchio esercitato fin dalla più tenera età – è bastato il primo ascolto.

Qualunque musicista medio, abituato ad un ascolto attento non più della norma, è capace di fare altrettanto, oggi: figuriamoci all'epoca dei fatti che stiamo valutando, quando gli organisti e i clavicembalisti non erano solo strumentisti ma anche e soprattutto compositori, quindi con un orecchio ben più che allenato a immagazzinare nella memoria motivi e frasi musicali interessanti da poter quindi recuperare ed elaborare per altre composizioni. Ecco tra l'altro un ottimo dato di fatto per spiegare candidamente perché fu possibile fissare subito su carta soggetto e controsoggetto della Fuga, quando venne eseguita ad Amburgo nel 1720: il soggetto della nostra Fuga è sì, molto bello e avvolgente, ma soprattutto è psichicamente incisivo o, come direbbe un commentatore appassionato del linguaggio liturgico/musicale, è atto ad incidere in profondità la carne dell'anima e raggiungere il cuore per sedurlo con quella divina bellezza che ha ispirato il compositore. Salti di ottave e susseguirsi di semicrome rendono vivo il ritmo della pagina, fino a livelli altissimi d'intensità, quando

per esempio tali semicrome si muovono omoritmicamente (p.e. battute 34 – 35) sia alla tastiera manuale che al pedale.



Una grande schiarita centrale, prima a tre, poi a due voci soltanto (battute 37-54), concede un ampio spazio ad una luce serena e limpida; quindi ancora le tre e quattro voci che, a partire da un grandioso, nuovo ingresso del basso della pedaliera (battuta 55) costruiscono nuove, solenni architetture, sempre più vive, sempre più intense fino ad esplodere, trionfalmente, in quello che è il vero e proprio vertice del brano, pulsante quanto un cuore infiammato della più viva emozione (battute 86-89):



Sfido chiunque abbia un minimo di capacità uditiva a non avvertire tali impressionanti sentimenti, in certi passaggi!

Una nuova schiarita (battuta 93), stavolta più solenne ed incalzante, col soggetto che entra convulsamente e ripetutamente

finché l'ultima entrata di esso, la più sublime e maestosa, affidata al pedale (battuta 110), conduce a conclusione la pagina, con semicrome in linea ascensionale.

C'è, infine, un elemento piuttosto singolare da prendere in considerazione. Alla battuta 82, quindi poco prima che la Fuga giunga all'apice del suo tripudio rasserenato e gioioso, nel basso del pedale appare questo inciso ritmico-melodico sul quale Bach costruisce delle strepitose progressioni:



È proprio questo basso a scandire la salita ardente e anelante verso il culmine delle battute 86-89. Ora, se noi esaminiamo la Cantata BWV 147 *"Herz und Mund und Tat und Leben"*[96], troveremo che l'aria *"Hilf, Jesu, hilf"* per la voce del tenore utilizza lo stesso inciso.

Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,
Dass ich dich meinen Heiland nenne,
Im Glauben und gelassenheit,
Dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

[96] «*Herz und Mund und Tat und Leben / Muß von Christo Zeugnis geben / Ohne Furcht und Heuchelei, / Dass er Gott und Heiland sei*»: "Il cuore e la bocca, le azioni e la vita devono testimoniare senza paura e ipocrisia che Cristo è Dio e Salvatore" (trad. Emanuele Antonacci).

> Aiutami, Gesù, aiutami, che io possa conoscerti nella prosperità e nel bisogno, nella gioia e nel dolore, affinché possa chiamarti mio Salvatore nella fede e nella serenità, che il mio cuore possa sempre ardere del Tuo amore[97].

È difficile resistere alla "tentazione" di scorgervi un'allusione velata ma pienamente identificabile. Dentro ad una fuga così architettonicamente perfetta e celante in sé tanti moti intimi dell'animo di Bach, compare la stessa linea melodica di un'aria che grida: "Aiuto, Gesù, aiuto…"; vi si invoca la compassione divina per incontrare il Signore "nella gioia e nel dolore" affinché chi Lo invoca possa chiamarLo "mio Salvatore" nella fede e nella serenità, perché il cuore possa sempre ardere del Suo amore. Questo proprio un attimo prima che tale gioia e tale rasserenamento grato, vivo e pulsante si manifestino nell'incedere del brano, ormai prossimo alla sua conclusione.

Fin dove possiamo provare a spingerci?

Sappiamo che la Cantata BWV 147 così come ci è giunta oggi è la rielaborazione realizzata nel 1723 di una precedente Cantata (andata perduta) risalente al 1716, ossia al periodo di Weimar, gli anni in cui Krebs realizza la copia più antica a noi giunta della nostra Fuga. Questi due mondi sembrano sfiorarsi per attimo: l'uno pare depositare delicatamente nell'altro un piccolo frammento di sé, un palpito, un canto, una preghiera.

C'è un altro fatto, riguardante proprio la vicenda del concorso di Amburgo.

Secondo varie esegesi critiche delle fonti in merito[98], pare che l'audizione di Bach in Santa Caterina abbia seguito la liturgia dei Vespri di sabato 16 novembre; appare davvero molto interessante e toccante la probabile esecuzione in questa circostanza della cantata BWV 21, *Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen*, "Il mio

---

97 Trad. Emanuele Antonacci

98 Cfr. C. WOLFF, *Johann Sebastian Bach*…, op. cit., pag. 254.

cuore ha molto sofferto, ma la Tua consolazione ristora l'anima mia".

Non si tratta di un lavoro realizzato ex novo per l'occasione, dato che esistono fonti che testimoniano la prima realizzazione a Weimar come anche l'esecuzione di essa nel periodo di Koethen. Per di più, in occasione del concorso di Amburgo, tale lavoro non aveva ancora raggiunto la redazione definitiva, che sarebbe stata completata in seguito.

Tuttavia, coi suoi undici movimenti realizzati già prima del 1720, la cantata BWV 21 era comunque l'opera di più vasto respiro che Bach aveva composto fino a quel momento per il genere della cantata sacra.

Collocare dunque la Cantata BWV 21 ("Il mio cuore ha molto sofferto, ma la Tua consolazione ristora l'anima mia") accanto alla Fuga BWV 542, con tale supplica "Aiutami, Gesù, aiutami, (…) che il mio cuore possa sempre ardere del Tuo amore", apre davvero la mente all'intuizione di quale profondo significato personale assumessero queste pagine di musica nella mente, nel cuore e nell'anima di un marito addolorato per la perdita improvvisa dell'amata moglie, di un padre premuroso e preoccupato per la serenità e l'avvenire dei suoi cari figli, di un credente che ha da soppesare se stesso e i fatti dolorosi della propria vita rispetto allo slancio ardente della propria fede.

E qui ci dobbiamo fermare.

Ci sono dei limiti oltre i quali l'esegesi è bene che non pretenda di spingersi, almeno sul piano meramente scientifico, e seppure ci è lecito fissare lo sguardo nella plausibilità di un'intuizione, occorre che lasciamo con infinito rispetto dentro al cuore di Bach il segreto dei motivi profondi di una scelta operata secondo la propria sensibilità di artista e il suo vibrante credo.



Hilf, Jesu, hilf!

Aiutami, Gesù, aiutami, che io possa conoscerti nella prosperità e nel bisogno, nella gioia e nel dolore, affinché possa chiamarti mio Salvatore nella fede e nella serenità, che il mio cuore possa sempre ardere del Tuo amore.

(Fig. 19: *Jesùs Clemente Y misericordioso*)

CAPITOLO VI

ALL'ORGANO CON BACH

§ VI. 1 – LA PROSPETTIVA DI FORKEL

Tempo fa, da un sedicente luminare di musicologia mi fu fatto notare come, a suo avviso, fosse assolutamente ridicolo fare affidamento su Forkel per capire l'arte di Bach, dal momento che, sempre a suo avviso, colui che è stato considerato fino a ieri una delle fonti più preziose sul grande maestro, sarebbe soltanto una patetica marionetta incosciente nelle mani di Carl Philipp Emmanuel e del suo stile galante, che nulla ha a che fare con l'arte del padre, la quale ne risulterebbe ora incompresa, ora addirittura "cannibalizzata".

Furono alcuni miei insegnanti di Storia ed Esegesi della Musica a preoccuparsi, se non di farmi rigettare del tutto tali grossolane osservazioni, almeno di chiosarle come si deve, avvalendosi proprio delle armi offerte dalla filologia testuale.

Limitiamoci qui a quanto Forkel dice a proposito del Bach organista. Il lavoro, in realtà assai prezioso, di Johann Nikolaus Forkel, *Vita, Arte e Opere di Johann Sebastian Bach*, fu pubblicato a Lipsia nel 1802 ed è il primo lavoro interamente dedicato al grande Johann Sebastian. Abbiamo già visto che l'autore fu intimo amico dei suoi due figli maggiori; soprattutto, però, fu egli stesso organista, maestro di cappella, compositore e teorico di preparazione universitaria.

Forkel era dunque altamente qualificato a trattare un così alto argomento, anche sotto il profilo tecnico ed interpretativo. Il suo non è uno studio in forma di trattato: è piuttosto una raccolta di preziose testimonianze. In fin dei conti, al di là delle

comprensibili interpretazioni personali che potevano darne, chi avrebbe mai potuto conoscere e narrare la prassi esecutiva e compositiva di Bach meglio dei suoi figli?

Vediamo cosa dice Forkel sul come Bach eseguiva all'organo; poi, avvalendoci della logica stringente offertaci dalla filologia testuale, vedremo di spiegare il valore oggettivo di tali fonti, al di là di ogni processo alle intenzioni che, diciamolo francamente, in qualsiasi ambito scientifico serio, lascia il tempo che trova.

> Ciò che si è detto finora riguardo le mirabili esecuzioni di Joh. Seb. Bach sul clavicordo e sul clavicembalo vale in generale anche per il suo modo di suonare l'organo. Fra i primi due strumenti e l'organo esiste una stretta parentela. Tuttavia lo stile e la maniera di suonarli sono tanto differenti, quanto lo è la loro rispettiva destinazione. Ciò che produce un bellissimo effetto ed esprime qualche cosa sul clavicordo, molto spesso non dice nulla suonato sull'organo e viceversa. Il migliore clavicembalista o il migliore suonatore di clavicordo sarà sempre un cattivo organista se non conosce profondamente e non tiene ben presenti le differenze di natura e destinazione tra questi strumenti. […] Il suono potente dell'organo non si presta per sua natura a passaggi veloci; esso esige un certo tempo per propagarsi e per spegnersi nella libera, vasta navata di una chiesa. Se questo tempo è insufficiente, i suoni si confondono, rendendo la musica poco chiara e persino incomprensibile. Le composizioni adatte all'organo ed al suo ambiente dovranno dunque essere lente e solenni. […] La destinazione dell'organo, che è quella di sostenere il canto in chiesa e di preparare ed esaltare il fervore religioso dei fedeli, preludiando all'inizio del rito e accompagnandone la conclusione, richiede inoltre una combinazione armonica ed un intreccio di suoni ben differenti da quelli in uso fuori della

> chiesa. Idee banali e comuni non potrebbero mai provocare dei sentimenti nobili ed elevare l'animo dell'ascoltatore; debbono quindi essere evitate sull'organo ad ogni costo. Quale artista più di Bach ebbe questa consapevolezza? Egli disdegna persino nelle composizioni profane ogni volgarità; tanto più infinitamente lontano ne è nelle sue opere organistiche, al punto da sembrarmi non più un comune essere umano, ma piuttosto uno spirito trasfigurato che aleggia sublime sopra ogni cosa terrena [...] Sembra quasi di ascoltare un coro di quattro o cinque voci in tutta la loro estensione naturale, trasportato sull'organo[99].

Bach – come ci dice Forkel – compone per organo come se, anziché suonare uno strumento, stesse lavorando con un coro. Nell'esecuzione le voci devono avere un andamento tale da considerare i fiati, la pronuncia e l'intelligibilità delle varie parti che dialogano come se stessero cantando un inno. L'esecuzione bachiana esigerà dunque l'andamento di un inno cantato, di una serena e variopinta polifonia[100] barocca, amalgamata ai colori di una buona orchestra, presenti tra l'altro nei registri – trombe, fagotti – con tutte quelle particolarità di tocco che mimino la corretta pronuncia in tali strumenti[101]. Una polifonia che proponga frasi nitide e nette, come si fa nel canto per rendere intelligibili le parole, ma che nell'insieme appaia morbida, pacata, austera, solenne, serena e gioiosa.

Possiamo davvero fidarci di Forkel per farci un'idea seria di come Bach intendesse l'esecuzione organistica? Esaminiamo pochi punti di quanto egli scrive.

---

[99] J. N. FORKEL, *Vita, Arte e Opere di Johann Sebastian Bach*, op. cit., pp. 49 e ss.

[100] Sul legame tra coralità liturgica ed organo, si veda l'appendice: *I segni di una natura sacra nel nome dell'organo.*

[101] Si pensi, ad esempio, ai colori orchestrali del *Preludio Concertato in Re maggiore BWV 532*, oppure al *Preludio in Do minore BWV 546*, una straordinaria trasposizione sull'organo dello stile e del linguaggio di un doppio coro battente.

Abbiamo letto che:

> Il suono potente dell'organo non si presta per sua natura a passaggi veloci; esso esige un certo tempo per propagarsi e per spegnersi nella libera, vasta navata di una chiesa. Se questo tempo è insufficiente, i suoni si confondono, rendendo la musica poco chiara e persino incomprensibile. Le composizioni adatte all'organo ed al suo ambiente dovranno dunque essere lente e solenni.

Forkel non sta basando la sua analisi dell'opera organistica bachiana su pareri o gusti personali, bensì su solidi, oggettivi dati di fatto. La necessità di un tempo a battuta allargata per il suono dell'organo è un dato oggettivo, che qualunque organista può sperimentare, quando si trova a dover combattere col riverbero delle navate di una chiesa e col tempo necessario alla meccanica e alle canne – variabile talvolta anche da strumento a strumento – perché sia emesso il suono e la canna possa parlare, cantare, o addirittura ruggire, nel caso dei suoni ad anima più gravi e delle grandi ance.

Qui possiamo appunto considerare come le trattazioni sugli affetti religiosi quali appaiono chiaramente enunciati da Kircher, siano solo buone ed acute "osservazioni artigianali", basate sull'esperienza di chi ha a che fare con una realtà fisica e pratica, prima ancora che teorico-metafisica. Il suono dell'organo *deve* essere adeguatamente lento per evitare sia contrattempi tecnici che una sgradevole confusione nella polifonia, col giusto senso di movimento dato mediante una leggera e chiara articolazione delle dita.

Prendere poi in considerazione il carattere corale delle pagine bachiane, può invece suscitare qualche perplessità.

In effetti i libri di storia ed esegesi della musica ci hanno abituati – giustamente, per carità – all'espressione "letteratura cembalo/organistica", basata su una verità storica reale: i grandi

organisti barocchi erano spesso ottimi cembalisti e compositori di straordinaria levatura per entrambi gli strumenti. Bach non fa certo eccezione. Eppure Forkel, in un altro punto della sua opera, afferma con una sicurezza tanto sconcertante quanto naturale:

> Fra i primi due strumenti [il clavicordo e il clavicembalo] e l'organo esiste una stretta parentela. Tuttavia lo stile e la maniera di suonarli sono tanto differenti, quanto lo è la loro rispettiva destinazione. Ciò che produce un bellissimo effetto ed esprime qualche cosa sul clavicordo, molto spesso non dice nulla suonato sull'organo e viceversa. Il migliore clavicembalista o il migliore suonatore di clavicordo sarà sempre un cattivo organista se – come avviene realmente molte volte – non conosce profondamente e non tiene bene presenti le differenze di natura e destinazione tra questi strumenti. Mi sono capitate finora solamente due eccezioni. Una è lo stesso Bach, l'altra suo figlio maggiore, Wilhelm Friedemann. Ambedue furono raffinati virtuosi del clavicembalo; ma quando sedevano davanti all'organo, nelle loro esecuzioni non traspariva la minima traccia dello stile clavicembalistico[102].

A una prima lettura di questo paragrafo, gli odierni esecutori potrebbero rischiare un infarto: nessun contatto tra organo e cembalo. Accanto alle considerazioni di Forkel si potrebbero inoltre affiancare quelle di un altro celebre trattatista, Girolamo Diruta (1554 – 1610). Nel suo trattato in due parti sulle esecuzioni organistiche, intitolato *Il Transilvano*, Diruta mostra di avere la medesima opinione di Forkel. Eppure esiste un grande organista italiano, contemporaneo a Diruta, che è stato celebre anche come cembalista: il nostro grande Girolamo Frescobaldi.

Come sciogliamo quest'enigma?

---

[102] J. N. FORKEL, *Vita, Arte e Opere*…, op. cit., pag. 49.

Qui non si tratta di dare bacchettate sulle dita agli interpreti che tengono sull'organo e sul cembalo un atteggiamento simile, direi quasi complementare. Forkel stesso si sofferma molto in un altro punto della sua opera a descrivere il modo con cui Bach posava le mani sulla tastiera del cembalo:

> Un'esecuzione perfetta esige da chi suona un sommo grado di chiarezza nel tocco e altrettanto si chiede a chi pronuncia delle parole; ma esistono molte graduazioni di chiarezza. All'infimo grado di chiarezza noi riusciamo a capire – al limite – cosa viene suonato o detto, ma siamo costretti a stare attenti, e questo sforzo ci toglie gran parte del piacere che l'ascolto ci procura. (…) Molti suonano in modo appiccicoso, come se avessero della colla fra le dita. Essi prolungano troppo il suono, in quanto tengono i tasti abbassati più del necessario. Altri – cercando di rimediare a questo difetto – toccano troppo brevemente i tasti, come se scottassero sotto le loro dita, ma anche loro sbagliano. La via di mezzo è la migliore. (…) Secondo la maniera bachiana di tenere la mano sulla tastiera, le cinque dita vengono curvate in modo che le loro punte formino una linea dritta (…). A questa indicazione va aggiunto: 1) le dita non devono essere lasciate cadere sui tasti né vi devono venir lanciate, come spesso succede, ma saranno portate sulla nota, servendosi coscientemente della propria forza, che – in quanto tale – è in grado di comandare qualsiasi movimento. 2) Questa forza, o meglio la misura di pressione comunicata al tasto, dev'essere mantenuta sempre uguale; per riuscirvi il dito non dev'essere alzato dal tasto perpendicolarmente, ma dovrà scivolare lungo la parte anteriore del tasto, ripiegandosi gradatamente verso il palmo della mano. 3) Passando da un tasto all'altro, mediante tale scivolamento la misura esatta della pressione impiegata sul tasto precedente viene trasmessa con la massima rapidità al dito vicino, cosicché i

due suoni non potranno risultare né distaccati l'uno dall'altro, né confusi insieme. (…) Dicono che Bach suonasse con un movimento delle dita minimo e lievissimo, quasi impercettibile; solo le ultime articolazioni si muovevano; la mano conservava la sua forma arrotondata anche nei passi più difficili; le dita si sollevavano pochissimo sopra i tasti, appena un po' di più che per l'esecuzione di un trillo; quelle non impiegate rimanevano in posizione di riposo. Ancora meno si spostavano le altre parti del corpo, contrariamente a ciò che si può osservare in molti virtuosi, le cui mani non posseggono una sufficiente leggerezza e agilità[103].

In parole povere, Forkel ci dice: "Non mescolate i caratteri sacri propri del suonare l'organo coi tratti profani propri del cembalo, perché Bach si guardava bene dal farlo, con una cura spirituale ed estetica grandissima".

Il principio d'infarto si manifesta allorquando, dopo considerazioni del genere, a qualche esecutore potrebbe venire in mente un discreto numero di blasonati interpreti che suonano una fuga organistica con lo stesso gusto cameristico di un contrappunto cembalistico: sembra così che il contrasto tra certa odierna prassi esecutiva e la testimonianza di Forkel si faccia insanabile, tanto più se comprendiamo che l'autore non parla di una sua mera considerazione estetica personale.

A supporto di quanto ci testimonia, offre una solida realtà di fatto come prova, tratta proprio dall'arte di Bach:

Sembra quasi di ascoltare un coro di quattro o cinque voci in tutta la loro estensione naturale, trasportato sull'organo. Si provi a suonare i seguenti accordi che sono scritti a parti late (fig. 1) e li si confronti con quegli altri (fig. 2) che gli organisti

[103] J. N. FORKEL, *Vita, Arte e Opere*…, op. cit., pp. 39 e ss.

impiegano comunemente, e si potrà in breve farsi un'idea dell'effetto che interi brani a 4 o più voci, eseguiti in questo modo produrranno. Ora, Bach suonava sempre così sull'organo, usando in più il pedale obbligato[104].



L'autore, dunque, nota come Bach allontani fra di loro le varie parti dell'intreccio armonico allo stesso modo di quanto si fa nel coro con soprani, contralti, tenori e bassi: scrive cioè tenendo adeguatamente lontane le voci, trasferendo inoltre alla pedaliera una parte della polifonia, per rendere il basso libero di "cantare", in autonomia rispetto alle altre parti, eseguite con le mani: libero come lo sarebbe nel coro.

A proposito della maestria di Bach con la pedaliera, vale la pena di integrare le considerazioni di Forkel con una interessante testimonianza.

Constantin Bellermann (1696-1758), Kantor ad Hannoversh – Münden, pubblicò una memoria in latino[105], essendo rimasto fortemente impressionato dal collaudo che Bach aveva fatto dell'organo di S. Martino a Kassel nel settembre del 1732:

---

104 J. N. FORKEL, *Vita, Arte e Opere…, op. cit.,* pag. 52.

105 BD II 522.

Bach di Lipsia, autore di musica profonda, non è inferiore a quelli sopra menzionati [Mattheson, Kaiser, Telemann] e, come Haendel presso gli inglesi, è degno di essere chiamato, per quanto attiene alla musica, il miracolo di Lipsia. Se gli garba, con il solo uso dei piedi mentre le dita se ne stanno ferme o fanno altro, può dar vita a così mirabile, concitato, rapido concento di voci sull'organo, che altri non sarebbero capaci di imitare con le dita delle due mani. Allorquando Bach fu chiamato da Lipsia a Kassel per collaudare l'organo restaurato e mostrò di saper trattare la pedaliera con la medesima facilità, come se avesse le mani ai piedi, facendo risuonare le voci con gravità e destando nelle orecchie degli astanti l'impressione di una folgore, il legittimo principe ereditario di Assia, Federico, fu talmente ammirato e stupefatto di quest'uomo da fargli dono del suo anello incastonato di gemme, che egli si tolse dal dito una volta che tale fragore musicale ebbe a cessare. Se l'agilità dei piedi meritò un tal dono, che cosa – mi chiedo – il Principe gli avrebbe regalato, se Bach avesse chiamato in aiuto anche le mani?[106]

La reazione del principe ereditario d'Assia appare in effetti del tutto comprensibile. In Bach, talvolta il pedale entra nel culmine della composizione (come nella Fuga in Do minore BWV 546); oppure compare quale semplice basso (Preludio in Do minore BWV 546); ora dialoga animatamente con le altre parti in gioco (Preludio in Sol maggiore BWV 541) o espone un magnifico *cantus firmus* tra le pieghe di sublimi armonie (Corale per organo "*Auf meinen lieben Gott / Wo soll ich fliehen hin*" BWV 646), e così via[107]. Certamente, quando Forkel scrive, siamo già nel pieno regno

[106] Cfr. G. CLAVORA' BRAULIN, *J. S. Bach – Compositore e virtuoso*, Larciano 2011 – IV Seminario di interpretazione sulla musica organistica di J. S. Bach, pag. 3.

[107] E' doveroso ammettere che all'epoca di Bach era prassi comune redigere le partiture per organo su due pentagrammi, cioè senza il terzo rigo specifico per

dello Stile Galante: ciò che a lui sembra singolare nell'arte bachiana, in realtà era appannaggio della maggior parte degli organisti contemporanei al grande maestro. Vero è che qualsiasi studente d'organo può rendersi conto da solo di come Bach abbia composto a parti late, proprio come in una polifonia corale.

Se riprendiamo in mano i quadretti della *confutatio* e *confirmatio* nella Fantasia (battute 9-14; battute 25 – 31), e magari anche la Fuga nella sua interezza, al di là del fatto che si tratti di brani pur sempre di estensione strumentale e non vocale, come è possibile negare che queste armonie sarebbero virtualmente trasferibili nell'esecuzione di un coro polifonico?

Forkel ha idealizzato Bach e la sua arte?

Forse.

Ha smussato un po' le asprezze del carattere del grande maestro?

Probabile.

Ha sovvertito interamente l'arte bachiana?

No, affatto, almeno in quanto abbiamo preso in considerazione.

Ha invece basato il suo lavoro di ricerca su oneste constatazioni e solidi dati di fatto.

---

la parte del pedale. In effetti, non è sempre di immediata comprensibilità in tutte le composizioni antiche per organo individuare con assoluta certezza tutti i contorni degli interventi del pedale. Ai filologi della partitura spetta l'ardua sentenza di proporre *lectiones* idonee in questo delicato ambito.

§ VI. 2 – L'ESEGESI DI SCHWEITZER



La più acuta analisi dell'arte bachiana, che a mio avviso integra stupendamente le preziose testimonianze trasmesseci da Forkel, è e resta quella di Albert Schweitzer *(nella foto, fig. 20)*, nel suo monumentale saggio *Bach, il musicista poeta*. Schweitzer è stato un musicista straordinario, un musicologo di eccezionale intelletto, ed un organista grandissimo, oltre ad uno stimato teologo in ambito protestante.

Ma c'è ben altro. Fu medico e missionario, plurilaureato che lasciò carriera e successo per dedicarsi alla cura dei sofferenti e dei lebbrosi in Africa: la sua non è dunque l'analisi di un mero tecnico della partitura dell'organo o della filologia: è una vera predicazione musicale fatta attraverso le musiche di Bach.

Accanto alle più rigorose discipline scientifiche del suo tempo, Schweitzer considera l'umanità, il credo, la carne, il sangue e lo spirito di Johann Sebastian Bach, come a tutt'oggi nessuno a mio avviso è ancora riuscito ad eguagliare.

> Riferisce Forkel che Bach stupiva i contemporanei per la velocità che imprimeva alle sue composizioni suonate al clavicembalo; è perciò sbagliato supporre che esse debbano essere eseguite con quell'andamento moderato che per un certo tempo fu creduto proprio della musica classica. Non bisogna peraltro cadere nell'eccesso opposto, ed eseguire le sue opere col movimento del nostro Allegro moderno. Se

> proviamo a suonare le composizioni di Bach con strumenti dell'epoca, dalla meccanica ancora poco perfezionata, vediamo che l'Allegro più rapido che si poteva trarre da questi clavicembali non superava il tempo del nostro Allegro moderato [...]. Analogamente l'Adagio, il Grave, il Lento di Bach non raggiungono mai la lentezza delle nostre esecuzioni moderne, ma equivalgono all'ultima sfumatura del nostro Moderato. [...] La musica del maestro comprende dunque una varietà di movimenti meno ampia di quella della musica moderna [...]. Egli vuole che al rispetto della misura si unisca contemporaneamente nell'esecuzione una certa elasticità, quasi un rubato [...]. La libera interpretazione della misura era allora una cosa da tutti praticata. Questo modo d'interpretare però non deve avere un accentuato risalto nell'esecuzione, poiché esso ha valore solo in quanto serve a mettere in maggior rilievo la linea melodica del tema o la struttura architettonica della composizione. Il piccolo ritenuto che precede un'entrata importante o un interessante effetto armonico ha solo lo scopo di preparare, e non di attirare su di sé l'attenzione degli uditori. Solo una buona esecuzione può rilevare tutte le bellezze di un brano del maestro. Di qui la regola tanto importante e tuttavia così poco rispettata: bisogna allargare i tempi quanto più il disegno musicale si fa complicato, per poi riprendere il tempo normale quando esso riappare semplificato[108].

Un punto in particolare tra ciò che Schweitzer qui esprime abbisogna di un piccolo chiarimento: la libera interpretazione della misura; l'allargamento e restringimento dei tempi esecutivi.

Innanzitutto occorre rammentare che il nostro grande dottore missionario si trova nella necessità di dover illustrare, quasi da pioniere, la novità della prassi di un oculato tentativo di

[108] A. SCHWEITZER, *Bach, il musicista poeta*, op. cit., pp. 387 e ss.

esecuzione a seguito di una profonda indagine filologica, ben diversa dalle esecuzioni comunemente in uso negli anni in cui egli pubblica i suoi studi: quello che va par la maggiore in quel periodo, è un modo di suonare ancora grandemente influenzato dal gusto romantico, coi propri dettami ritmici e di tecnica.

Con "libera interpretazione della misura", Schweitzer non intenderà proporre uno stravolgimento assoluto del reticolo ritmico di una partitura: sta semplicemente sforzandosi di spiegare ai musicisti del suo tempo quei concetti esecutivi che nell'ultimo ventennio del secolo scorso sono stati il principale (e a mio avviso praticamente l'unico, purtroppo) oggetto di studio delle generazioni di organisti successive al nostro dottore.

Su questo punto torneremo tra poco.

Proseguiamo la nostra lettura.

> Lo stile di Bach è caratterizzato da una grandissima relatività del valore delle note, che nelle sue opere non devono mai succedersi con quella regolarità matematica che è richiesta, ad esempio, dagli studi di Czerny […] è noto che il rigoroso rispetto del legato fu introdotto proprio da Bach, ma tuttavia per lui la legatura, anziché essere uniforme, sottintende sempre una varietà infinita d'accenti e d'inflessioni, ed è animata e differenziata come quella del violino[109].
> […] Riuscire a suonare una fuga di Bach su strumenti che sono sfuggiti ai moderni rammodernamenti meccanici, dà un piacere e una soddisfazione indescrivibili. Solo allora si capisce quanto la sonorità dell'organo moderno appesantisca le opere del maestro, che diventano grevi e massicce quasi fossero riprodotte a carboncino. Inoltre sugli organi moderni, per lo meno in Germania, la tastiera manuale e quella del positivo espressivo, sono spesso prive di misture, mentre invece le opere di Bach presuppongono sempre che ve ne siano in gran numero […] Una sua fuga richiede una

---

[109] A. SCHWEITZER, *Bach…,* op. cit., pag. 390.

> sonorità omogenea su tutte e tre le tastiere […] La gradazione di una fuga deve risultare dall'accoppiamento delle tastiere e dall'introduzione successiva delle diverse misture, in corrispondenza dei passaggi in cui la struttura stessa del brano lo richieda […] nell'ordine voluto dallo sviluppo della composizione[110].

L'odierna filologia organistica rende questi concetti di variazione ritmica con il concetto della "libertà dentro la misura": il ritmo metronomico resta in sé lo stesso per tutta l'esecuzione del brano, mentre è all'interno del reticolo delle misure che le variazioni dell'agogica giocano un ruolo fondamentale, tra piccoli ritenuti, respiri tra le varie parti ed un tocco aperto per una più serena intelligibilità e gradevolezza delle voci in gioco nel contrappunto.

Però, se prendiamo quanto il dottor Schweitzer insegna e lo poniamo accanto all'ascolto delle sue superstiti incisioni discografiche delle opere per organo di Bach, ciò non appare poi così del tutto concorde con i moderni canoni filologici.

Primo fattore da considerare: il buon dottore non sempre ha avuto a disposizione per le sue incisioni gli organi più adatti e con quelle caratteristiche storiche da lui così apprezzate e sospirate.

Inoltre è onestà intellettuale ammettere come in dette incisioni talvolta si avverta ancora qualche piccolo tratto della prassi esecutiva romantica (anche se bisogna domandarsi se certi legati non siano dipesi dalla qualità delle incisioni allora realizzabili in relazione a fattori come il riverbero del suono nell'ambiente). Ciò è del tutto comprensibile, in quanto Schweitzer è e resta un figlio del suo tempo. Sono le sue brillanti ed acute osservazioni, frutto di anni di studio e di esperienza pratica nel Culto, a costituire un così prezioso ed insuperato apporto all'esegesi bachiana.

A questo punto mi si permetta, da semplice organista liturgico, non cresciuto in ambiti accademici, ma dentro la pratica

---

110 A. SCHWEITZER, *Bach…,* op. cit. pp. 403 e ss.

del Culto Divino, di esprimere poche e, certo, opinabili considerazioni personali, alle quali tuttavia tengo molto.

Se ci mettiamo ad ascoltare una grande fuga bachiana eseguita da Schweitzer, notiamo subito che nei cambi di quadro, nei passaggi del contrappunto da quattro a due parti, nelle sezioni dove l'intreccio polifonico diventa assai articolato (specie in presenza di ampi interventi della pedaliera), compaiono quelle variazioni non solo d'agogica per la gestione dei colori della libertà dentro la misura, ma proprio di conduzione del succedersi ritmico della misura. Insomma, in certi punti l'esecuzione ha un ritmo più rapido, in certi altri più ponderato, così come quando ci sono le entrate del soggetto: si avverte sempre quel piccolo ritardo che ne prepara l'ingresso in gioco. Tutto questo è del tutto conforme a quanto scritto da Schweitzer, ed è ciò che fa inorridire tanti attuali organisti d'accademia: sarebbe una "irregolarità metronomica" inaccettabile!

La mia riflessione, qui, dopo aver considerato le ragioni addotte dai filologi, vuole basarsi invece su pure esperienze pratiche, vissute in ambito pastorale.

Sarà capitato a ciascuno di noi di fare confronti tra le omelie di diversi sacerdoti celebranti che si sono avvicendati all'ambone durante il nostro servizio liturgico, no?

Non è forse vero che un'omelia declamata col medesimo tono di voce e con la stessa ritmica, senza momenti di pausa, finisce con lo sfinirci, specialmente se lunga?

Invece, un'omelia pronunciata, non coi toni da attore consumato (che per di più non sono mai opportuni in un contesto celebrativo, dove è Dio il protagonista, non di certo il celebrante), ma con la padronanza di un opportuno declamato, fatto di accelerazioni e decelerazioni nel ritmo della successione delle parole a seconda della complessità dei concetti esposti, ottiene il risultato di conquistare gli ascoltatori e trasmettere qualcosa di buono e salutare all'anima.

Mi chiedo se non potrebbe benissimo darsi che ciò possa riguardare anche la proposta di una lunga e complessa fuga bachiana, da vedersi non solo come una pagina musicale, ma come una vera e propria "orazione", peraltro una musica caratterizzata sovente dall'impiego delle regole della retorica.

Non ritengo di avere le competenze adeguate per giudicare le scelte esecutive di Schweitzer rispetto ai moderni interpreti filologici, …però vorrei riferire un piccolo esperimento che ho svolto tante volte durante gli incontri di insegnamento in ambito ecclesiale, i cui esiti mi hanno sempre incuriosito, e alla fine persuaso.

Propongo a dei giovani, con una conoscenza musicale di base accettabile per quanto riguarda l'ascolto ma estranei alle grandi questioni di filologia organistica, l'ascolto di una fuga per organo di Bach eseguita da uno qualsiasi degli attuali, grandi interpreti filologici e poi la faccio seguire da un'esecuzione di Schweitzer del medesimo brano, ponendo infine la domanda: "Quale vi piacerebbe di più sentire in chiesa prima o dopo la Messa oppure ai Vespri?".

La risposta è sempre stata: "L'ultima che ci hai fatto ascoltare", cioè quella di Schweitzer.

Alla mia richiesta di una motivazione, mi è stato più volte detto: "Non saprei dirti il perché, ma riesco a seguirla così bene! È così profonda, così adatta alla preghiera e al raccoglimento… L'altra mi sembrava più da concerto, da palcoscenico. Bravissimo, l'esecutore, per carità! Ma in chiesa mi disturberebbe, anziché aiutarmi a pregare".

Emerge dunque un'altra questione da discernere: il motivo per il quale "quel Bach", nonostante oggi possa considerarsi "migliorabile" (se non "superato") sotto il profilo filologico, eppure così sapientemente indagato da Schweitzer, tuttavia riesca a parlare così bene ed efficacemente all'intimo di tanti e tanti odierni ascoltatori che troviamo nelle nostre chiese, effondendo serenità e calore, secondo i più elevati affetti soprannaturali.

Tanti odierni, decantati organisti filologi non riescono neppure a sfiorare tali vette, divenendo così sempre di più personaggi d'élite, forse (e con mio grande rammarico) troppo lontani dai bisogni spirituali del popolo di Dio: infatti non credo che la colpa dell'attuale sfacelo nella musica sacra sia da attribuirsi soltanto alla non-cultura in materia della gerarchia ecclesiale. È troppo facile congedare il problema con l'accademica sentenza: "La gente d'oggi non ha cultura musicale adeguata". Il che purtroppo può essere anche vero, come è altrettanto vero che i pareri da me raccolti provenivano perlopiù da persone che abitualmente hanno preso oramai una certa familiarità con la musica sacra e la musica per organo nella liturgia, e che tra l'altro sanno leggere ed all'occorrenza anche eseguire un rigo musicale.

Piuttosto mi sto chiedendo se, con l'attuale "priorità filologica" che tende innegabilmente a specializzare sempre di più queste musiche, … non ci si trovi addirittura a "lottare contro il nostro Signore Gesù", che benedice il Padre Suo, ringraziandoLo di aver nascosto tali cose ai sapienti e agli intelligenti, rivelandole invece ai semplici: «Sì, o Padre, perché così è piaciuto a Te![111]».

Il punto è un altro, anzi: è questo!

Nel Bach di Schweitzer, seppur perfettibile, non vi è alcuna patina asettica, nessun accademismo, nessuna freddezza, seppur certamente si avverta ancora qualche tratto dell'influenza romantica.

No.

È "un Bach vivo", caldo, umano, quello che queste mani callose, indurite dal lavoro e dal chinarsi sulle ferite degli altri riescono a proporci. E' un Bach interpretato da un musicista missionario che rende "sue" quelle musiche meravigliose, infondendo in esse la propria vitalità artistica ed umana, che va ad assommarsi dunque a quella di Bach.

[111] Mt XI, 25.

E’ davvero un Bach che ha lo scopo di render gloria a Dio e di recare sollievo e diletto alla mente, perché Albert Schweitzer, prima di tutto e soprattutto, non è un accademico o uno scienziato storico/critico dell’organo: è un medico dei corpi, un organista/teologo ed un credente.

Forse qualcuno potrebbe storcere un po’ il naso per la grande e sincera ammirazione con cui in queste pagine si parla certamente di un grande medico missionario, ma protestante, non cattolico. Vale la pena, in tal caso, ricordare un aspetto[112], davvero singolare dell’opera missionaria del dottor Schweitzer.

A Lambaréné in Africa, il nostro dottore luterano, aveva fondato un ospedale. Spesso i padri della limitrofa missione cattolica si recavano nel territorio della missione luterana per amministrare l’Estrema Unzione ad agonizzanti cattolici ivi ricoverati. Ed è proprio in virtù di questa vicinanza e frequentazione assidua che nasce una proficua collaborazione e una reciproca, amichevole ammirazione tra il medico alsaziano ed un prelato, allora non ancora vescovo, che già faceva parlare di sé per le sue posizioni dottrinarie particolarmente intransigenti, a detta di molti: Marcel Lefebvre. Ebbene, è giusto e doveroso rammentare come il Dottor Schweitzer si recasse regolarmente alla missione retta da padre Marcel Lefebvre per curare i sacerdoti cattolici malati.

Ma non basta.

Il dottore, musicista e amante di Bach, si recava nella chiesa cattolica di San Francesco Saverio, nelle grandi solennità, per suonare l’organo, e capitava spesso che, mentre Schweitzer era all’organo, Padre Lefebvre fosse all’altare.

Gli indigeni assistevano rapiti alle cerimonie dove Bach e il canto gregoriano si alternavano nei riti e chi sapeva cantare si univa al coro di coloro che conoscevano a memoria il loro *kyriale* e un

---

112 Cfr. C. SICCARDI, *Mons. Marcel Lefebvre nel nome della Verità*, Ed. Sugarco, Milano 2010, pp. 97-98.

buon numero di Messe delle domeniche e delle feste, grazie al loro celebre libro di canto, chiamato *Gaschy*.

Nei racconti e nelle memorie di quelle missioni dove l'intransigente rettore cattolico curava le anime mentre, gomito a gomito con lui, il luterano medico alsaziano curava i corpi, si possono trovare episodi di una fede indigena tanto semplice quanto sconvolgente.

Basti quest'unico esempio, per averne un'idea.

Avendo potuto acquistare questo celebre libro da Messa annotato, un corista indigeno poteva gridare la sua gioia: "Adesso ho il mio *Gaschy*! Evviva! Avrò il mio Cielo! Sarò corista in eterno in Cielo!".

Non è qualcosa di veramente straordinario tornare a vedere con gli occhi della storia, fianco a fianco, questi due grandi personaggi e credenti del XX secolo?

Non è mia volontà in questa sede cercare ciò che tanto dolorosamente divide teologi e pastori d'anime, e neppure operare un inutile e pericoloso sincretismo tra retta dottrina ed eresia.

Si tratta semplicemente di prendere atto di una limpida dimostrazione plastica di quanto la Verità non divida, ma moltiplichi il bene. Indipendentemente da quali labbra esca o da quali dita sia operata, l'autentica Verità proviene sempre dallo Spirito Santo[113]; il segno più evidente dell'efficacia della Grazia Soprannaturale, poi, è appunto la bellezza che tocca l'intimo ed apre il cuore alla gioia dell'incontro con il Signore, quella stessa gioia che faceva esultare un semplice indigeno, povero e bisognoso di tutto, che aveva preferito forse rinunciare perfino a qualcuno dei suoi certo non lauti pasti pur di potersi acquistare un libro di canto per cantare nel Culto Divino.

---

113 "*Omne verum, a quocumque dicatur, a Spiritu Sancto est*": Ogni verità, da chiunque sia detta, proviene dallo Spirito Santo. (S. Tommaso d'Aquino*, Sum. Theol.,* I-II, q. 109, a.1, ad 1; *In Johan.,* c.8, lect. 1; *In primam ad Cor.*, c.12, lect. 1; *In II ad Tim*. c. 3, lect. 3).

La mia speranza, allora, è che nei conservatori e nelle accademie si torni massicciamente ad ascoltare e a guardare Schweitzer, Ricther, Walcha, Germani come a dei validissimi modelli per poterli poi serenamente superare, sommando all'acutezza della loro esperienza e sensibilità intellettuale e liturgica le conquiste valide, buone e giuste dell'attuale scienza filologica.

Altrimenti temo proprio che, allontanandosi sempre di più il mondo liturgico reale dal mondo dello studio iperspecialistico (ed elitario) della filologia barocca, quella musica finirà col cessare di parlare efficacemente al cuore della gente, perché sarà stata strappata del tutto alla concretezza della vita quotidiana, fatta di sensibilità che mutano continuamente e che dunque richiedono che qualcosa di antico, per rimanere attuale, sappia anche sganciarsi da rigidismi storicisti per declinarsi secondo i desideri profondi dell'oggi della Chiesa. Dunque la musica antica non sarà più riletta, non sarà più vivificata dalla sensibilità di nuovi, giovani artisti, perché essi finiranno inevitabilmente per prendere strade completamente sradicate dalla validità di questo prezioso passato: lo vedranno del tutto isterilito, museale…dunque, prima sbiadito, ed infine definitivamente morto.

CONSIDERAZINI CONCLUSIVE

§ C. 1 – NATURA UMANA ED ULTRA - UMANA

Le nostre considerazioni "verticali" prendono le mosse da quanto ci tramanda Forkel:

> Idee banali e comuni non potrebbero mai provocare dei sentimenti nobili ed elevare l'animo dell'ascoltatore […]. Quale artista più di Bach ebbe questa consapevolezza? Egli disdegna persino nelle composizioni profane ogni volgarità; tanto più infinitamente lontano ne è nelle sue opere organistiche, al punto da sembrarmi non più un comune essere umano, ma piuttosto uno spirito trasfigurato che aleggia sublime sopra ogni cosa terrena[114].

Nel quotidiano vivere di questo spirito umano trasfigurato, il dolore cocente è stato tante volte l'antagonista principale: abbiamo visto Bach lasciarcene un'eco insuperabile in pagine come la Ciaccona per violino e la Fantasia in Sol minore per organo; ma in brani come la grande Fuga in Sol minore, dalla macerazione ci si eleva alla riflessione, alla ricerca intima.

Nel suo procedere, questa ricerca cresce, aumentando a mano a mano il suo vigore fino ad esplodere letteralmente di tripudio per una pace finalmente ritrovata. Johann Sebastian ancora e ancora si abbandona a quel Dio il Quale, se non sempre può far capire il perché del dolore a causa dei grandi limiti dell'umana natura in rapporto all'eternità celeste, tuttavia sempre sa e vuole chinarsi a consolare i suoi figli, uno per uno, come il più tenero dei padri, come il più affezionato dei fratelli maggiori, come il migliore degli amici.

---

[114] J. N. FORKEL, *Vita, Arte e Opere*…, op. cit., pp. 49 e ss.

Sulla teodicea, il problema del male e della giustizia di Dio, per secoli teologi e filosofi si sono dati battaglia senza quartiere.

È il *mysterium iniquitatis*, il "mistero dell'iniquità".

Grande, enorme mistero, che affonda le sue radici nelle realtà del demonio e nelle scelte del primo peccato, con le sue tremende conseguenze.

A questo punto, mettendo da parte i vestiti da filologo e letterato per essere ciò che sono, cioè un credente, mi piace ricordare un solo insegnamento datomi da adolescente dal mio primo padre spirituale.

Leggendo l'episodio della risurrezione di Lazzaro[115], notiamo qualcosa che apparentemente stona col racconto. Giunto di fronte alla tomba dell'amico, morto da quattro giorni, Gesù piange. E piange in modo molto partecipato, tanto che i presenti ne sono commossi ed esclamano: "Vedi come l'amava!". Eppure, di lì a pochi istanti quello stesso Gesù piangente avrebbe esclamato il suo grazie al Padre Altissimo ed avrebbe comandato a Lazzaro di uscire vivo dal sepolcro.

Ci troviamo di fronte ad un problema.

Forse in duemila anni milioni di persone hanno riposto la loro fede in uno schizofrenico? Oppure quel Dio rivelato ed incarnato in Gesù Cristo, vuole mostrarci qualcosa con quel pianto?

Il Signore che piange sulla morte dell'uomo ci mostra che quel *mysterium iniquitatis* da Lui non è voluto, né gradito, né accettato. Perfino Dio, sul male, sul dolore e sulla morte della sua creatura, … piange.

Perfino Dio si commuove.

Piange "sull'uomo" e piange "con l'uomo".

Anche la risurrezione della figlia di Giairo[116] è colma di una tenerezza immensa. Il Signore Gesù riporta alla vita quella piccina

---

115 Gv XI, 1 – 44.

116 Mc V, 35 – 43.

dicendole: «*Talità kum*. Piccolina, agnellino, alzati!». Così come di fronte alla disperazione della vedova di Naim che ha perduto il suo unico figlio, Dio mostra la sua commozione e trasforma il dolore di una madre in canto di lode.

Il Padre Altissimo, rivelatosi nel Figlio Suo, con questi gesti potenti vuole indicarci che la soluzione del mistero del male non è affatto impossibile a Dio: va solo saputa attendere nel progetto dell'eternità. Intanto, però, il Signore fin d'ora, fin da adesso in questo cammino terreno, sa, può e vuole consolare ciascuno di noi: «E Gesù ne ebbe compassione»[117].

Come si può pensare che un "divoratore della Bibbia" quale è stato Bach, non abbia mai posto attenzione a questa divina tenerezza, per trovarci quel conforto, quel calore di cui tante volte avrà avvertito il bisogno?

Al di là di ogni ipotetico, metodico - e spesso sterile - dubbio esegetico orizzontale, non credo sia così fuori luogo scorgere il motivo verticale per il quale Bach sceglie di eseguire quella Fuga ad Amburgo.

Io ti saluto, canta il soggetto.

Sì, un tenero saluto terreno a Maria Barbara.

Un saluto deciso ad un dolore che ha attraversato cinque mesi di elaborazione psicologica.

Un saluto all'anima dell'amata moglie, entrata nel mistero dell'eternità.

Un rinnovato saluto e un fiducioso abbandono di Johann Sebastian al Suo Signore.

Che sia stata questa grandezza d'animo, infusa in una tanto elevata arte musicale, ad aver colpito Reincken e con lui gli amburghesi? Di certo non poteva bastare una grande abilità tecnica: occorreva anche un'ottima profondità di pensiero per dare nuova vita ed energia fresca e vibrante a quella Fuga che altrimenti

[117] Mc I, 41.

non sarebbe risultata altro che un mero “copia e incolla”, coi tratti stucchevoli della cortigianeria.

La Fuga BWV 542 tutto è tranne che vuoto virtuosismo estetico. Più semplicemente Bach, ispirandosi all’arte di quello che considera uno dei suoi maestri di gioventù, trae spunti da lui e vi infonde tutto se stesso, anima e cuore. Solo così un’arte del genere avrebbe potuto colpire in profondità l’esperto ascoltatore.

È pura congettura?

Eppure abbiamo visto chi è Bach, come lavora, come crede; abbiamo percorso un cammino filologico illuminato almeno dal buonsenso e da un’onesta ragione, cercando di portare alla luce per via ermeneutica le vicende riguardanti questa Fuga.

Dunque no, non è solo congettura, e nemmeno semplice immaginazione.

È esegesi verticale di una meravigliosa, sfumata, inafferrabile verità, tanto umana quanto ultra-umana, eppure apprezzabile per chiunque, credente e non. Il credente vi troverà il buon esempio di un uomo che l’ha preceduto nelle difficoltà della vita e le ha affrontate da guerriero tenace quale si è dimostrato, scegliendo la via della fede e perseverando in essa. Chissà, allora, che il non credente vi possa scorgere una profonda luce, forse per lui nuova, per conoscere fin nell’intimo la mente e il cuore di Johann Sebastian Bach…

> Che cos’è una fuga bachiana? Un pensiero, che ricorrendo sulla tastiera da voce a voce, via via si sublima e s’innalza fino a Dio, e si appaga. È un pensiero che a poco a poco diviene sentimento: sentimento dell’infinito e dell’eterno. È un pensiero che si fa verbo; e un verbo che si fa carne; e una carne che, smaterializzandosi, si fa spirito (S. Chiereghin).

§ C. 2 – L'AUTENTICO "PERCHE"

Giunti al termine del nostro cammino in compagnia di Bach, vorrei soffermarmi su un paio di passaggi dell'omelia *Pro Eligendo Romano Pontifice* pronunciata dall'allora Cardinale Joseph Ratzinger:

> Tutti gli uomini vogliono lasciare una traccia che rimanga. Ma che cosa rimane? Il denaro no. Anche gli edifici non rimangono; i libri nemmeno. Dopo un certo tempo, più o meno lungo, tutte queste cose scompaiono[118].

Quegli organi storici, così preziosi, che permettono a chi ama la ricerca e la filologia di riflettere sull'arte musicale dei grandi che ci hanno preceduto… scompariranno.

Sarà un incendio, un terremoto, una guerra, o la conflagrazione del fuoco del Giudizio Universale di cui parla San Pietro nelle sue lettere circa la creazione nuova?

Non lo sappiamo.

Ma scompariranno.

E così pure quei preziosissimi archivi, con tutti i loro documenti che ci permettono di scrutare i grandi della musica e cercare di intuire qualcosa in più di loro.

D'altro canto, quando Dio sarà tutto in tutti, quando abbandoneremo la paolina visione deformata delle realtà eterne per vedere faccia a faccia, quando tutto ciò che è nascosto sarà svelato, forse ci sarà ancora bisogno di documenti antichi?

Sulle porte dei cimiteri capita di trovare scritta questa frase:

FUMMO COME VOI.
SARETE COME NOI.

---

118 Omelia del Cardinale Decano J. Ratzinger, *Missa pro Eligendo Romano Pontifice, Basilica di S. Pietro,* Roma,18 aprile 2005.

Possiamo guardare la bellissima ricostruzione del viso di Bach realizzata da Caroline Wilkinson e dalla sua equipe, utilizzando i dati acquisiti dalle ossa del cranio di Johann Sebastian, dopo l'esumazione del 1894.

Certamente è una gioia grande – per me lo è stata – poter guardare in volto l'uomo che tanti, fin da ragazzi, hanno amato ed al quale sono grati per i suoi stupendi lavori, compagni di tanti faticosi ed appassionati studi.

Se però facciamo il giro della nostra "piccola laguna" e compiamo il nostro percorso puramente orizzontale, giungiamo a scrutare la cruda realtà di oggi.

Il nostro infiammato entusiasmo si spegne di botto nel silenzio assordante di un incontro. Un incontro che ci turba: il cranio *(foto in basso – fig. 21)* venuto alla luce in quell'esumazione e che, assieme alle ossa superstiti cavate da una bara in legno di quercia e dalla bruna terra, riposa oggi nel presbiterio di San Tommaso a Lipsia.





"*Fui come te. Sarai come me*", pare dirci.

Ecco cosa rimane del Bach storico-critico, del Bach filologico, del Bach accademico, del Bach "materiale". Poche ossa, poca polvere, poche pagine ingiallite. E anche questo sparirà.

"*Vanità di vanità ed un inseguire il vento*", come dice il Qoèlet.

Forse la mia è una presuntuosa condanna al rogo della scienza filologica e di un onesto studio accademico?

Iddio me ne scampi!

Proseguiamo con la lettura di quell'omelia del Card. Ratzinger.

> L'unica cosa, che rimane in eterno, è l'anima umana, l'uomo creato da Dio per l'eternità. Il frutto che rimane è perciò quanto abbiamo seminato nelle anime umane – l'amore, la conoscenza; il gesto capace di toccare il cuore; la parola che apre l'anima alla gioia del Signore.

Di fronte a parole come queste, non sembra forse che certe rigidità dell'odierno mondo accademico della "gaia scienza storico-critica" appaiano tanto inopportune, in considerazione della fame di bellezza che caratterizza il nostro momento storico e culturale?

La composizione e l'esecuzione organistica altro non sono che "il luogo ed il momento" in cui quanto vi è di più sincero e profondamente buono nell'essere umano supera le piccolezze della propria natura per alzare la fronte e fissare anche solo per un attimo lo sguardo sulla bellezza più pura del Cielo trascendente, di cui perfino questi strumenti sono intrisi.

Il compositore – e l'esecutore – autentico cos'altro può desiderare se non trascinare con sé in tale esperienza coloro che ascoltano, invitandoli a levare gli occhi verso quel Cielo che con tutto il proprio intimo ed i suoi poveri sforzi egli desidera ardentemente mostrare, condividendone l'assoluto splendore, libero da qualunque ideologia di un mondo assolutistico che odia Dio e tutto ciò che è Suo?

Questo lo si può e penso lo si debba fare per mezzo di quegli strumenti che si hanno a disposizione in qualsiasi circostanza e luogo, in qualunque modo essi siano.

Di fronte ad un tale compito, quello di toccare le anime, spingerle a pregare, a guardare l'altare, levare gli occhi alla Croce ed il cuore e la mente alla Purissima Carne del Signore Eucaristico, che costantemente dona la Sua Vita Divina agli uomini, … che priorità sarà mai l'eccesso filologico?

Credo che l'organista liturgico debba semplicemente mettere in pratica un'onesta adattabilità allo strumento di cui dispone, conoscendo la preziosa verità delle fonti storiche da un lato, ed avendo a cuore la sensibilità e i bisogni eterni dell'umana gente dall'altro.

Solo tenendo conto di tutto questo, qualsiasi grande pagina bachiana si illumina di quella luce affettuosa e libera che non potrà tramontare, perché proveniente fin dal principio dell'eternità, anche se si tratta di un'esecuzione di un povero giovane, fatta su di un semplice organo ceciliano, di un piccolo organo sperduto o perfino sull'umile harmonium di una piccola cappella, magari nella più sperduta campagna.

Se quell'esecuzione diviene il gesto capace di toccare il cuore di un bambino pensieroso, di un giovane deluso dal proprio quotidiano, di una semplice vecchietta che sgrana con devozione la sua corona del Rosario; se diviene la parola, la carezza, il tocco fraterno che apre l'anima alla gioia del Signore, solo allora quell'esecuzione sarà eterna, e "quel povero, forse pure massacrato" Bach saprà ugualmente dire qualcosa di bello a chi ascolta, trascinandone la mente verso l'*organum* trascendente, verso l'armonia suprema, verso quell' «*Amor che move il sole e l'altre stelle*»[119].

L'organista liturgico ha un grande e gravoso compito, ben più oneroso del cercare consensi, bramare applausi e palcoscenici che neppure competono al suo strumento.

---

119 DANTE, *Paradiso*, XXXIII.

Deve afferrare una piccola porzione di Cielo e portarla quaggiù, a conforto di chi si trova ancora – lui compreso – nella fatica del pellegrinaggio terreno. Abbandoni dunque, senza timore, il suo povero cuore e la "carne" della propria anima tra le sante mani del Suo Eucaristico Signore e si lasci spezzare come il pane, perché quei piccoli, magari pure mediocri ed imperfetti frammenti di umanità, infiammati dalla Grazia, servano ad alimentare la preghiera di coloro che insieme a lui stanno rivolti all'altare!

Sotto i passi dei santi suoi piedi
fioriscono, mai visti, fiori di luce
e dove, lievemente, le sue vesti
sfiorano il suolo,
scintilla il terreno, brillio di smeraldo[120].

Cos'altro è la Fantasia e Fuga in Sol minore se non un piccolissimo fiore, un minuscolo smeraldo, un granellino dorato che i Piedi del Signore hanno lasciato in un'orma, impressa da un Suo passo su questa umana terra?

Ci restano due possibilità di scelta.

Ci fermiamo su quell'impronta e ci mettiamo a contendere fino allo stremo delle forze sui granellini, sui fiori, sugli smeraldi che vi troviamo dentro, comportandoci in breve come colui che, quando vede una mano indicare qualcosa, studia l'anatomia del dito anziché guardare la cosa indicata? Perché questa è, in sostanza, l'attuale filologia storico – critica.

Oppure, toccati e commossi dalla bellezza carica d'affetto di queste gemme lasciate dentro a delle impronte di passi nel terreno come piccoli segnali di un amore grandissimo, ci lasciamo condurre dalle orme finché non raggiungiamo il Padrone di quei piedi che hanno lasciato tracce tanto belle del Suo passaggio e, raggiuntoLo, gli stringiamo quei piedi benedetti, che ancora

[120] EDITH STEIN / SANTA TERESA BENEDETTA DELLA CROCE, *Mattino di Pasqua.*

portano impressi i segni della crocifissione accolta per riscattarci dall'ombra della morte, e Lo adoriamo con tutta la mente e con tutto il cuore, in spirito e verità?

L'esegesi "verticale" ha questo fine.

Molti credenti, teologi e non, sono convinti che le bellezze naturali siano regali e lettere d'amore di Dio verso le sue creature.

Cosa mai può offrire di materiale l'uomo a Dio?[121]

Nulla.

Al Creatore e Redentore nostro non servono le cose materiali. Le ha create per noi, perché possiamo goderne e ringraziarLo di tutto il creato che ci ha donato.

L'unica cosa di materiale che l'uomo può offrire come segno di riconoscenza e d'omaggio filiale, è il prodotto della sua intelligenza e del lavoro certosino e minuzioso che ne deriva.

Insomma, la bellezza, che scaturisce dal dinamico interscambio amoroso di Dio che si china verso l'uomo, e dell'uomo che innalza il cuore al suo Signore: *Sursum corda!* Così esclama il dialogo che immette nel *praefatio* di ogni Santa Messa.

Le cose belle sono tutto ciò che l'uomo può produrre dal di dentro di se stesso, dove Dio ha il suo tempio, e che possono essere degnamente innalzate verso l'Altissimo.

In esse si osserva il concentrarsi su un oggetto di tutte le nostre virtù migliori per produrlo: l'intelligenza, il lavoro, l'esperienza, la pazienza, lo zelo, l'amore, il gusto, la collaborazione, la precisione, il tempo: tutto a maggior gloria di Dio.

Per questo è di fondamentale importanza che nelle parrocchie ci si occupi della bella e vera musica sacra. Distruggere la bellezza nel sacro significa bruciare quest'antica ma sempre nuova corrispondenza amorosa fra Dio e l'uomo.

Per quanto mi riguarda, posso testimoniare secondo la mia personale esperienza che ascoltare e provare a suonare la Fantasia

---

121 Cfr. A. MARGHERITI ("MASTINO"), *In questa bellezza che ferisce,* in www.papalepapale.com, maggio 2011.

e Fuga in sol minore è quanto di più bello, vivo ed emotivamente autentico io e il mio Signore Altissimo abbiamo da dirci in un'orazione mentale libera.

Attraverso questa pagina Egli mi ha conquistato.

Per mezzo di questa Fantasia mi ha permesso di gridarGli i miei dolori di adolescente.

Stringendomi tra le braccia serene ed energiche, pure e nobili di questa Fuga, mi ha attratto alle Scritture, ai Sacramenti, alla bellezza della Grazia, insegnandomi un po' per volta a conoscere la Sua misericordia, il Cuore donato al misero - *miseri cor datum* - e a domandarla sempre, per me e per ogni uomo mio fratello, ogni giorno.

Il nostro ultimo sguardo, dunque, non può non scrutare gli eventi pasquali, di cui Bach stesso è stato un grande narratore e meditatore con passioni, cantate, corali.

Percosse, flagelli, sputi, insulti.

Il Gòlgota, la croce, l'aceto, i chiodi, la carne sanguinante, il sepolcro.

E poi la luce nuova ed eterna che abbagliò quelle pareti di pietra e quei tessuti funebri.

Senza quegli eventi oggi non avremmo la cultura, la scienza, l'arte, la musica come noi la conosciamo, coi nostri Mozart, Beethoven, Haendel, Zipoli e Bach.

In altre parole, senza il Signore Gesù morto e risorto nel tempo e nella storia non avremmo quel centuplo quaggiù che ci consola e ci dà forza nei dolori, per riprendere il cammino dopo i momenti di crisi e di fatica e proseguirlo fino al compiersi della vita eterna: "se Cristo non è risorto, allora è vana la nostra predicazione, ed è vana anche la vostra fede"[122].

Dunque, chi è realmente Bach?

Un brav'uomo con un carattere non facile, un ottimo padre, un devoto marito e un acceso credente.

---

[122] I Cor XV, 14.

Cos'è la sua musica?

Un dono grande dello Spirito Santo agli uomini di ieri, di oggi e di domani. Questa, la logica ed inevitabile conclusione di un'esegesi verticale, che impieghi la ragione e la fede: *Intellege ut credas*, *crede ut intellegas*[123], credi per capire e capisci per credere.

Forse uno studioso di professione potrà sentirsi turbato o spiazzato da un simile approccio. Non saprei.

Dal canto mio, stimo profondamente chi dedica la propria vita alla ricerca filologica, ma ancor più abbraccio di cuore chi si sforza di servire le anime dei fratelli perché ben preghino, sia che si abbia a disposizione un Silbermann o un Cavaillé-Coll, un Balbiani-Bossi, un Ceciliano a trasmissione elettrica o un Pedalharmonium.

Lo studioso potrà raccomandare ai liturgisti la lettura di Forkel, Mattheson, Quantz, Schweizter, Basso, Van Oortmerssen, perché la loro pratica liturgica non sia un mero e vuoto "sentir sentimentale", ma un serio servizio, cosciente della storia e della realtà, secondo la concretezza orizzontale dei fatti.

Dal canto suo, il semplice liturgista dell'organo, allo studioso che ha effuso sudore, sangue, sofferenze e fatiche nel mondo accademico, si permetterà di raccomandare di prendere le giuste distanze dall'*homo laicus* storico/critico, per ricordare il vero, verticale fondamento che lo stesso Johann Sebastian indicava ai suoi allievi circa l'arte del fare musica, tutta la musica, sia quella semplicemente atta a contesti mondani, sia a maggior ragione la musica sacra, specie se destinata allo strumento liturgico per eccellenza:

123 SANT'AGOSTINO D'IPPONA, 1 Sermo 43, 9 CC 41, 512.



"Si dovrebbe produrre un'armonia ben fatta per la gloria di Dio e per il possibile conforto della mente, dello spirito; e come tutta la musica, il suo finis e la sua causa finale non dovrebbe giammai essere altra cosa che la gloria di Dio e la ricreazione della mente. Se non si bada a questo, in realtà non c' è musica, ma solo grida e strepito"[124].

Johann Sebastian Bach.

[124] J. S. BACH, *Des Königlinchen… (Principi e istruzioni per suonare il basso continuo o accompagnamento a quattro parti,* fatto per i suoi scolari in musica da Herr Johann Sebastian Bach, di Lipsia, Compositore e Maestro di Cappella della Corte Reale, anche Direttore di musica e Kantor della Thomasschule).

BIBLIOGRAFIA

§ 1 – ESEGESI DELLO STRUMENTO

APEL, W., *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, 1972.

BASSO, A. (dir. da) *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Vol. I e III, Ed. UTET, Torino 1985.

BRAGARD, R., DE HEN, F. J., *Gli strumenti musicali nell'arte e nella storia dai primordi ai nostri giorni*, Bramante Editrice, Milano 1994.

DOUGLAS I. B., KASSEL, R., *The Organ: an Enciclopedia*, Routledge, New York, 2006.

JAKOB, F., *L'organo: costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai giorni nostri*, Aldo Martello - Giunti editore, Firenze 1976.

MANCINI C., MANGIAVACCHI, M., MARTINI, L., *Un così bello e nobile istrumento. Siena e l'arte degli organi*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2008.

ORLANDINI G., *L'organo restaurato ed ampliato da Pierpaolo Bigi di Castellazzo*, Cappella Musicale San Francesco da Paola, Diocesi di Reggio Emilia 1995.

PERROT, J., *The Organ from its invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century*, Oxford University Press 1971.

RUGGERI, M., *Laudate Dominum in Chordis et Organo. L'organo tra Liturgia e Arte*, relazione tenuta al convegno "Musica e Liturgia" - Cremona, Centro Pastorale Diocesano - 26 Gennaio 2002 - web www.organisti.it sito ufficiale dell'AIOC, Associazione Italiana Organisti di Chiesa (attualmente disponibile a: http://digilander.libero.it/gregduomocremona/relazione_marco_new.htm).

WILLIAMS, P., *A new history of the Organ: from the Greeks to the present day*, Indiana University Press, London 1980.

§ 2 – FONTI E TESTI PER L'ESEGESI

AA. VV., *Enciclopedia della musica,* Vol. I, *La musica europea dal gregoriano a Bach*, Giulio Einaudi, Milano 2006.

AGAZZARI, A., *Del sonare sopra'l basso: con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto,* Roma 1607, stampa anastatica, New York 1950.

AGAZZARI, A., Prefazione alle *Sacrae Laudes – Liber Secundus*, Roma 1603, stampa anastatica New York 1950.

ANTEGNATI, C., *L'Arte Organica, Dialogo trà Padre, & Figlio, à cui per via d'Auuertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabbricati in casa loro. Opera xvj. Utile e necessaria à gli Organisti*, Presso Francesco Tebaldino, Brescia1608.

BANCHIERI A., *Armoniche conclusioni nel suono dell'organo. Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Sanese suo compatriotto*, in Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, MDCVIIII, ristampa anastatica Arnoldo Forni, Bologna 1981.

BASSO, A., *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I e II, EDT, Torino 1979.

BUSCAROLI, P., *Bach*, Mondadori, Milano 1985.

CARROZZO. M., CIMAGALLI C., *Storia della musica occidentale*, Vol. I e II, Armando Editore, Roma 2006 (Settima Ristampa).

CASINI, C., *Storia della musica. 1600-1900*, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna (RN) 1994.

CATTIN, G., *La Monodia nel Medioevo*", Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1979.

CIORAN, E. M., *Lacrime e santi*, a c. di S. Stolojan, trad. it. di D. G. Fiori, Piccola Biblioteca, 246, Adelphi, 1990.

FORKEL J. N., *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Lipsia 1802, Curci, Milano 1982.

FRESCOBALDI, G., *Fiori musicali di diverse compositioni, toccate, kyrie, canzoni, capricci, e recercari, in partitura*, Venezia, appresso Alessandro Vicenti, 1635.

GIANNELLI, M. T., (a c. di) *Musica poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, Ed. ECIG, Genova 1986.

HABERL, FR. X., MANISCH, J., *Organum comitans ad Graduale Romanum*", *Editio Secunda, Ratisbonae, Neo Eboraci & Cincinnatii, S. Sedis Apostolicae Typographi*, Sectio I, Roma 1884.

LANCELLOTTI, A., *Vite di Musicisti*, Fratelli Palombi Editore, Roma 1957.

RIGHETTI, M., *Storia liturgica*", Ed Ancora, Milano 2005 (ristampa anastatica dell'edizione originale, 1959-1969).

SILBIGER, A. (a c. di) *Frescobaldi studies*, Duke University Press, Durham, N.C. 1987.

WOLFF, C., *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, 1991.

WOLFF, C., *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Edizioni Bompiani, Milano 2003.

§ 3 – SULLA FANTASIA E FUGA BWV 542

BACH, J. S., *Fantasia et Fuga*, in GRIEPENKERL, F. C., ROITZSCH, F. (herausgegeben von, 1845), KELLER, H. (neu durchgesehen von, 1951) <<*J.S. Bach – Orgelwerke*>> vol. II, BWV 542, Edition Peters, Leipzig – London – New York.

WILLIAMS, P., *The Organ Music of J. S. Bach. Vol. I / BWV 525 – 598; 802 – 805, etc*", Ed. Cambridge Studies in music, 1980.

WILLIAMS, P., *The organ music of J. S. Bach,* Ed. Cambridge Studies in music, Second Edition, 2003.

SCHWEITZER, A., *Bach, il musicista poeta*, Ed. Suvini Zerboni, V edizione, Milano 1998

SANTUCCI, P., *L'opera omnia organistica di J. S. Bach. Introduzione all'opera. Analisi delle composizioni*", Ed. Berben, Ancona 1976.

RINGRAZIAMENTI

Anche nella prima edizione avevo molti da ringraziare. Farò altrettanto qui, soltanto con linguaggio molto meno formale di quello che mi venne di fatto imposto, e quindi molto più caldo e vivo.

Il mio primo, riconoscente pensiero va al Santo Padre il Papa emerito Benedetto XVI, non soltanto perché grande estimatore di musica, che molte volte si è pronunciato in merito con competenza artistica e liturgica; ma soprattutto perché col profondo respiro del suo magistero ha saputo unire fede e ragione in un unico abbraccio sulla scia del suo Santo Predecessore Giovanni Paolo II, e da ventenne in ricerca l'ho sentito – ed ancora lo sento – come un "secondo padre" per la mia vita di fede.

Mosso dalla passione per Bach, la sua grande Fantasia e Fuga fu la colonna sonora del mio "ritorno a Dio" con una fede viva e convinta, dopo gli anni dell'adolescenza, burrascosi nella fede e nel cammino di maturazione umana; per cui, all'amore per questo brano eccezionale si lega il ricordo riconoscente di sincerità e mitezza di Lorenzo Manetti e di sua madre, perché furono i primi strumenti con cui la Divina Provvidenza volle scuotermi per farmi volgere di nuovo uno sguardo sincero verso l'Alto.

Con infinita riconoscenza per il dono della vita e del calore della famiglia, ricordo con grande amore i miei genitori Mauro e Roberta e mia nonna Loredana, che tanto mi hanno sostenuto, sia materialmente negli studi, sia soprattutto affettivamente nella vita.

Poiché un allievo non può non nutrire una viva gratitudine per i suoi maestri e modelli di musica sacra, liturgia e spiritualità autentica, rammento con gratitudine i miei maestri: Mons. Aldo Ceccherini (già tornato alla Casa del Padre), Mons. Luigi Piovanelli, Don Luigi Miggiano e Umberto Cerini.

Ringrazio Don Stefano Bimbi, che mi dette occasione di vivere le mie prime esperienze di insegnamento musicale presso la

parrocchia di Staggia Senese, dandomi modo di incontrare tutti quei cari giovani che, avvicinandosi a me con la semplicità con cui i fratelli minori si accostano al maggiore, mi dettero fiducia per essere introdotti nel mondo della Musica Sacra: chiedendomi di spiegare loro chi sia mai stato Bach e perché la sua grande Fantasia e Fuga sia stata così importante per me, essi furono la causa prima che mi spinse a realizzare questo lavoro.

Infine, non con minore intensità, rinnovo il mio più filiale e riconoscente affetto per la mia Chiesa di Siena e per il mio Arcivescovo, Antonio Buoncristiani. A lui e a tutto il presbiterio di Siena – Colle Val d'Elsa – Montalcino va il mio sincero "grazie", perché la mia vita umana, artistica e cristiana è sorta dal grembo di questa Madre Chiesa, che amo con tutto il cuore.

INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 9 : frontespizio della bibbia di Kalov, posseduta da Bach: http://bach.csl.edu/media/calov

Fig. 10 : Annotazione autografa di Bach: *N. B. Bey einer andächtig Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden gegenwart:* ibidem

Fig. 11 : Johann Ambrosius Bach, ritratto: http://seguindopassoshistoria.blogspot.it/2011/11/o-mar-o-prodigio-e-o-surdo.html

Fig. 12 : Carl Philipp Emmanuel Bach, ritratto: http://emanuelbach.tumblr.com/

Fig. 13 : Autografo di Bach, Cristus coronavit crucigeros: http://www2.nau.edu/tas3/wtc/sdg.html

Fig. 14 : Johann Mattheson: https://www.lauraritchie.com/mus654-2015/mus654-session-2-melodic-playing/

Fig. 15 : Jackobskirche, Amburgo, interno. http://www.jacobus.de/

Fig. 16 : Johann Adam Reincken, ritratto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Adam_Reincken2b.jpg

Fig. 17 : Jackobskirche orgel, facciata: https://it.wikipedia.org/wiki/Organo_della_chiesa_di_San_Giacomo_ad_Amburgo

Fig. 18 : Jackobskirche orgel, tastiere manuali: ibidem.

Fig. 19: *Jesùs Clemente Y misericordioso.*
http://oracato.blogspot.it/2010/12/dios-clemente-y-misericordioso.html

Fig. 20: Albert Schweitzer
https://happyho.in/albert-schweitzer-2/

Fig. 21: Cranio di Bach:
http://www.bach-cantatas.com/thefaceofbach/QCL06.htm

INDICE GENERALE